



上海音乐学院 音乐学系建系三十周年 教师文集

上 册

主 编：韩锺恩 袁祖华

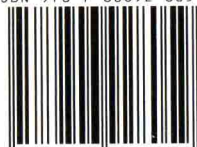
副 主 编：赵维平 王丹丹

执行主编：陈鸿铎



上海音乐学院出版社

ISBN 978-7-80692-805-9



9 787806 928059 >

定价: 130.00元 (上、下册)



上海音乐学院国家重点学科—音乐学特色学科建设项目（050402）

上海音乐学院 音乐学系建系三十周年 教师文集

上 册

主 编：韩锺恩 袁祖华
副 主 编：赵维平 王丹丹
执行主编：陈鸿铎



上海音乐学院出版社

上海音乐学院音乐学系各教研室及教师学术简介

(教师按姓氏笔画排序)

中国音乐史教研室

王勇,男,1969年生于上海的一个音乐世家,第一位中德政府教育部门联合培养的音乐学博士,就读于上海音乐学院与慕尼黑音乐学院,上海音乐学院副教授,中国近现代音乐史方向硕士生导师,同时担任上音艺术管理系副主任,获得上海市“浦江人才”、“曙光学者”等称号。主要从事中国近当代音乐、音乐传播与艺术管理的研究。承担音乐学系本科生《中国近现代音乐史》、《音乐学论文写作》等必修课程,以及全院研究生《二十世纪三四十年代上海流行歌曲研究》、《中国近现代音乐史专题研究》、《艺术管理学概论》等课程教学工作。主要学术成果:专著《一位新文化斗士走上音乐学之路的足迹考证》、《海上留声——上海老歌纵横谈》、《王勇博士谈西方古典音乐大师》、《人琴合一·艺海无涯》等,主编《上海老歌1931—1949》、《上海老歌金曲100首》、《我为中提狂——上海音乐学院中提琴专业半个世纪回眸》、《上海之春五十年纪念文集》(执行副主编)等;校定《鎏金岁月——歌剧社会史》(英)等。

陈应时,男,1935年8月生于上海浦东。上海音乐学院音乐学系教授,中国古代音乐史、乐律学研究方向博士研究生导师。主要从事中国古代音乐和乐律学研究。曾承担音乐学系本科生《中国古代音乐史》、《琴律学》以及全院研究生《古谱学》、《乐律学》等多门选修课程的教学工作。主要学术成果:专著《中国民族音乐大系·古代音乐卷》(合著)、《音乐之源——中国传统音乐研究》(合著)、《中国乐律学探微》、《敦煌乐谱解译辨证》,教材《中国音乐简史》等;论文《论证中国古代的纯律理论》、《中国传统音乐基本理论概要》、《中国古代文献记载中的“律学”》、《一种体系 两个系统——论中国传统音乐理论中的“宫调”》、《论敦煌乐谱研究中的实证方法》、《苏祇婆传授的龟兹乐律》等。

陈聆群,江苏吴江人,1933年1月26日生于上海。抗日战争胜利后随父母到华中解放区。解放战争中,在动员支前民工的宣慰团、三野文工团一团、新安旅行团工作。新中国成立后,先后在新旅、华东戏曲研究院、上海越剧院任乐队指挥、戏曲

音乐研究与作曲编曲等。1956年考入上海音乐学院理论作曲系本科学作曲,1962年毕业留校任教至今。1958年起,从事中国近现代音乐史的研究与教学,1998年离休后,继续在上音音乐学系担任本学科教授和博士生导师。主要论著有《中国近现代音乐史研究在20世纪—陈聆群音乐文集》,并参与合编《萧友梅音乐文集》、《回首百年—20世纪华人音乐经典论文集》等;编著教材《中国民主革命时期音乐简史》、《中国近现代音乐史概要》等;2006年受高等教育出版社委托,与陈应时教授合作主编《中国音乐简史》(执笔撰写该书近代音乐部分)。现参与上海音乐学院出版社课题《中国历代乐论》近代部分的选编辑注工作,并已开始《八十回望——陈聆群音乐历程回忆录》的写作。

金桥,男,1966年3月29日出生于上海,汉族。1984年9月至1989年7月,就读于上海音乐学院作曲指挥系。1989年9月至2011年7月曾任教于上海交通大学,任副教授,2011年8月调动至上海音乐学院音乐学系任教。1997年9月至1999年7月,在上海音乐学院音乐学系攻读硕士学位,师从黄白教授;1999年9月至2003年7月,在上海音乐学院音乐学系攻读博士学位,师从陈聆群教授。教授课程:音乐学论文写作、中国音乐史、音乐与声音设计、动画音乐与音效、交响乐鉴赏等。研究领域:中国近现代音乐史、中外电影音乐、音乐与声音设计等。主要著述:少儿动画电视连续剧《海贝儿》(之一)、(之二)作曲、音乐制作,动画电视连续剧《小龙人》(之二)作曲、音乐制作;专著与教材:《音乐鉴赏》(与高宗仁合著)、《至纯的清泉》、《交响音乐名作鉴赏》(与胡企平等合著)、《彩图音乐小百科》、《萧友梅与中国近代音乐教育》、《动画音乐与音效》等;论文《西归此去应无憾——深切悼念音乐学泰斗廖辅叔先生》、《一位心系上音的前辈老校友——追忆前上海国立音乐专科学校教务主任陈洪先生》、《一部未完成的杰作——黄自与他的清唱剧〈长恨歌〉》、《萧友梅的早期音乐创作》、《从〈别校辞〉说起》、《〈断背山〉电影音乐创作分析》、《〈飞屋环游记〉音乐创作研究》、《回首百年辛亥追寻先辈足迹》等。

赵维平,男,1957年生于上海。上海音乐学院音乐学系副系主任,教授、博士研究生导师。上海音乐学院音乐学专业中国音乐史方向学科带头人。1988年毕业于上海音乐学院音乐学系中国音乐史专业。1989年赴日留学。1997年获大阪大学艺术学博士学位。研究方向:中国古代音乐史及亚洲音乐。担任本科《东方音乐概论》;研究生《唐代音乐专题研究》、《中国古代音乐文献研读》、《东方音乐专题研究》等课程。主要成果有专著《中国古代音乐文化东流日本的研究》(2004);2006年出版个人论文集。主编《中日音乐比较国际学术研讨会论文集》(2005);合著多部。以中、日、英文写成的论文50余篇发表于日本、韩国、中国大陆、香港等高端国际学术刊物。主持全国艺术科学“十五”规划(2005)项目、教育部人文社会

科学项目(2009)等各级课题多项。曾在中央音乐学院、东京艺术大学、多伦多大学、韩国中央大学、越南国家音乐学院等院校讲学。

戴微,女,1971年7月生于上海。上海音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系副教授,中国古代音乐史、中国近现代音乐史研究方向硕士研究生导师,中国音乐史教研室主任,上海市教委“曙光学者”。主要从事中国音乐史、古琴音乐史论研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《中国音乐史》、《古琴音乐概论》、《古琴音乐》等必修课,民族器乐系本科生《古琴》等必修课,全院本科生《中国音乐史》等必修课和《中国音乐欣赏》、《中国经典音乐赏析》等选修课,以及研究生《论文写作》等必修课和《中国音乐专题研究》、《古琴艺术史》、《古琴音乐专题研究》等选修课的教学工作。主要学术成果:专著《中国音乐文化简史》;教材《古琴音乐概论纲要》;论文《传人·传派·传谱——广陵琴派的历史沿革和艺术风格研究》、《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱版本研究》、《浙派古琴的兴起、发展与嬗变》、《绍兴琴派的历史寻踪》;译文《Etics 和 Emics——它们的起源和运用》;CD《琴箫专辑——阳关三叠》等。

西方音乐史教研室

甘芳萌,女,1979年5月29日生于陕西西安,回族。上海音乐学院音乐学系讲师。上海音乐家协会会员,中国音乐家协会西方音乐分会会员,美国音乐理论协会会员(2011—2012)。1997—2002年,就读于上海音乐学院,主修音乐学、副修钢琴专业,分别于2002年和2005年获学士、硕士学位。2006年至今,继续于上海音乐学院攻读西方音乐史专业博士学位,师从陶辛教授。2011—2012年,于美国纽约大学(New York University)访问。教授课程:论文写作(音乐学系本科专业课与全院共同课),西方音乐史(全院共同课)。研究领域:西方音乐史。主要成果:参与撰写的论著有《西方歌剧辞典》(沈旋教授主编)、《音乐学写作与重要参考文献导读》(韩锺恩教授主编)。完成课题有《大卫·刘文“转换生成网络”理论对无调性结构组织的研究》、《2001年版格罗夫音乐与音乐家辞典调性与无调性条目述评》。参与撰写的译著、译文有“诺顿音乐史丛书”中《20世纪音乐》六章、阿伦·福特《勋伯格音乐中的集合与非集合》。论文有《大卫·勒温“转换生成网络”理论简介》、《“转换网络”理论中的音集:主题构成与发展路径——以德彪西〈焰火〉为例》。

孙国忠,1955年生于上海,美国加州大学(UCLA)音乐学博士(Ph. D. in Musicology),现任上海音乐学院音乐学系教授,西方音乐史研究方向博士研究生导师。主要从事西方音乐史、音乐学理论、音乐批评和音乐文献翻译的研究与教学。教授

的课程有《西方音乐史》、《音乐学导论》、《音乐文献与研究方法》、《历史音乐学导论》与《西方音乐专题研究》。主要著述:英文专著 *Zhu Jian-er's Symphonies: Context, Style, Significance*; 译著《古典音乐:海顿·莫扎特与贝多芬的时代》(合译);主要学术论文《当代西方音乐学的学术走向》、《西方音乐史学:观念与实践》、《音乐文献导论》、《音乐学研究与学术规范》、《从 UCLA 看历史音乐学的学术训练》、《关于西方音乐史专业研究生课程建设的思考》、《古典音乐:时代·风格·经典》、《前古典时期的音乐风格问题》、《罗勃:第二实践的先驱》、《〈戈德堡变奏曲〉:巴赫的晚期风格及其研究》、《柏辽兹与浪漫主义“诗化音乐”》、《埃尔加与英国音乐复兴》、《马勒的交响思维》、《马勒交响曲的哲理内涵》、《马勒百年祭》。

伍维曦,男,四川泸县人,1979 年生于四川成都。博士,上海音乐学院音乐学系副教授,中国音协西方音乐学会会员、全国音乐美学学会会员。2008 年以来,在上海音乐学院先后开设的课程有:研究生课程“中世纪音乐史”、“欧洲 18 世纪音乐思想史研究”;本科生专业课《音乐学专业论文写作》;本科生专业主干课《西方音乐史(19 世纪)》;本科生专业基础课《西方音乐通史》、《毕业班论文写作》;本科生选修课《西方文学名著与音乐精品》、《中世纪音乐文化及名作赏析》。主要学术成果有:《纪尧姆·德·马肖的〈圣母弥撒〉——文本与文化研究》、《中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西方音乐中“作品”观念的生成》、《19 世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形式与时代精神的矛盾——以舒曼〈交响练习曲〉为例》、《移植还是嫁接?——试谈音乐美学学科语境的“华化”问题》、《历史学、艺术学与音乐史学——音乐史研究中的历史学视阈及其与艺术史的关系》、《〈图尔内弥撒〉与中世纪晚期多声部弥撒套曲的体裁特性》等。

金毅妮,女,1974 年 4 月生于上海。上海音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系副教授,西方音乐史硕士研究生导师。主要从事西方管弦乐法理论、音乐分析理论与实践以及西方音乐史研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《西方音乐史》等必修课程,以及全院《西方音乐史》课程的教学工作。主要学术成果:专著《18—19 世纪管弦乐法素描风格研究》;译著《少儿音乐手册》;论文《西方音乐史中的配器史》、《论浪漫主义时期主流管弦乐法风格——彩绘风格的特征》、《论西贝柳斯交响曲构建的民族特征》、《论音乐术语“音色”定义的演变及其对于音响趋向和音乐理论的影响》、《近十年西方音乐史相关专著及译著回顾》等。

杨燕迪,男,1963 年生。现任上海音乐学院副院长,博士,音乐学教授,博士研究生导师,上海音乐学院音乐学专业西方音乐史方向学科带头人。兼任中国音协理论委员会副主任,全国西方音乐学会会长,全国音乐评论学会副会长,全国音乐美

学学会常务理事,上海市政协常委,上海音乐家协会副主席,上海市美学学会副会长,上海市翻译家协会理事。曾获得硕士学位(导师谭冰若教授)和博士学位(导师钱仁康教授)。留学英国,并曾在美国与德国从事研究。发表著译逾200万字,包括《音乐的人文诠释》(音乐文集)、《音乐解读与文化批评》(音乐论文集)、《乐声悠扬》(音乐散文集)、《音乐学新论》(主编)、《西方文明中的音乐》(合作译著)、《音乐美学观念史引论》(译著)、《音乐史学原理》(译著)、《作为戏剧的歌剧》(译著)等,论域涉及音乐学方法论、西方音乐史、音乐美学、歌剧研究、音乐批评与分析、音乐学术翻译、中国现当代音乐评论、音乐表演艺术研究等多个专门化领域。荣获国务院、教育部、文化部和上海市的多种荣誉称号和奖励。

梁晴,女,1968年生于广西南宁。上海音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系副教授,西方音乐教研室主任。主要从事西方音乐史、20世纪音乐研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《西方音乐史》、《20世纪音乐》必修课程;管弦系《弦乐艺术史》必选课程;《20世纪音乐名作欣赏》、《21世纪新音乐新体验》选修课程。主要学术成果:《论梅西安的节奏:技术、观念及意义》(博士论文)、《20世纪十大音乐家》(其中的“梅西安”)、《西方音乐史导学》、《西方音乐鉴赏》、《世博会音乐——时代的声标识》(课题)、《隐秘的修行——20世纪基督神学基本问题视角下的西方现代宗教音乐》(课题),以及论文《〈电子音诗〉:瓦列兹缔造的现代音诗》、《序列与反序列:梅西安〈时值与力度的模式〉》、《叠合与接近:梅西安歌剧〈阿西西的圣方济各〉》、《朱世瑞:雕刻涅槃之音》、《梅西安〈时间终结四重奏〉:节奏技术及其意义指向》等。

中国传统音乐理论教研室

王璨,1953年生于上海。上海音乐学院副教授,从事中国传统音乐教学与研究。曾承担音乐学系本科《戏曲音乐概论》、《曲艺音乐概论》、《论文写作》等课程的教学;以及研究生选修课《戏曲经典赏析》。主要科研成果:《论滞腔》、《同调异腔》、《沪剧与地域文化》、《戏曲音乐三题》、《南北之声 正反之腔》等。

刘红,男,1961年11月生于湖北潜江,美国籍。哲学(民族音乐学)博士,博士后,上海音乐学院音乐学系教授,上海高校人文社科重点研究基地·上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”研究员。主要从事音乐人类学、中国传统音乐研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《民歌》、《本土宗教音乐与民俗》、《中国传统音乐形态分析》等必修课程,以及全院本科生《民歌》必修课程,研究生《论文写作》、《学位论文写作》、《道教音乐与中国传统音乐文化》等多门选修课程的教学工

作。主要学术成果:《苏州道教科仪音乐研究》、《龙虎山天师道音乐研究》、《中国道教音乐史略》、《武当韵》、《道乐论》、《天府天籁》等专著、合著十余本;《论道教音乐种类及其层次划分》、《“声曲折”考释》、《论“竹枝歌”》、《“潜天沔”一带语言及民歌特异性探源》、《民族音乐学研究中的记谱问题》、《仪式环境中的道教音乐》等论文数十篇。

张玄,女,1982年4月28日出生于山东济南,汉族。上海音乐学院音乐学系讲师,中国戏曲音乐学会会员。毕业于中国戏曲学院音乐系作曲与作曲技术理论专业,分别获学士学位(2000—2004年)和硕士学位(2004—2007)。2010年起在上海音乐学院攻读博士学位,方向“中国传统音乐理论”,导师黄允箴教授。教授课程:中国传统音乐理论(本科)、音乐论文写作(本科)、中国传统音乐模唱(本科)音乐学论文写作(本科)、京剧打击乐入门(选修)、戏曲经典剧目赏析(选修)。研究领域:中国传统音乐。在研课题:2010年教育部项目《京剧腔典》。学术成果:论文《京剧程派剧目〈锁麟囊〉音乐分析》、《京剧音乐配器方法——从现代京剧〈海港〉看现代京剧音乐配器》、《精而善用 尊古拓新——谈顾兆琳先生昆曲音乐理论建树》以及改编并伴奏《胜利节》、《当我走向激流的河畔》、《向布拉格进军》等七首歌曲,被收录在由中国唱片总公司出版发行的大型音乐特辑《神圣的战争》中。

郭树荟,女,上海音乐学院音乐学系教授。中国传统音乐理论研究方向硕士研究生导师,中国传统音乐理论教研室主任。主要从事中国传统音乐理论、传统音乐与当代社会、中国音乐美学研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《中国传统音乐概论》、《中西音乐美学思想概论》、《20世纪中国传统音乐与当代社会》等必修课程,以及全院研究生《中国音乐美学思想史》、《20世纪中国传统音乐专题研讨》等课程的教学工作。主要学术成果:专著《中国音乐鉴赏》、教材《中国传统音乐导学》(合作);论文:《来自丝绸之路的回响——杨立青的中胡与交响乐队〈荒漠暮色〉》、《探索与困惑——上海地区20世纪下半叶的民族室内乐为我们带来了什么》、《中国音乐与当代社会》、《转型期的中国传统器乐音乐文化现象分析》、《唤起声音的记忆——音声构成的生态美学与表现意义》等。

黄白,女,1939年出生于江苏如皋,汉族。音乐教育家、上海音乐学院教授、博士生导师。1957年毕业于上海音乐学院附中(作曲课导师严庆祥、叶栋),1963年毕业于上海音乐学院作曲系(作曲课导师黎英海、邓尔敬、瞿维),留校任教至今。历任:中国传统音乐学会理事、上海民间文艺家协会理事、上海音乐家协会理事及儿童专业委员会专家指导团艺术顾问、上海市艺术教育委员会关心下一代专家指导团团员、上海东方讲坛特聘讲师、上海市非物质文化遗产保护工作专家委员会委

员、上海市百老德育讲师团团员；中国民间歌曲集成上海卷编委、上海音乐学院民间音乐资料抢救小组副组长；荷兰国立莱顿大学汉学研究院客席教授、台湾艺术大学表演艺术学院中国音乐学系客席教授、香港中华音乐研究院顾问；曾任云南艺术学院、上海交通大学研究生院、上海师范大学、上海戏剧学院、上海行知艺术学校客席授课。历任课程：《中国民间歌曲概论》（2004年评为上海市精品课程）、《中国民族民间音乐概论》、《汉族民间歌曲概论》、《中国少数民族民歌》、《民歌与改编、创作》、《民歌专题研究》、《中国民歌选唱》、《民歌合唱》、《音乐基本理论》。研究领域：中国传统民间音乐（以民歌为主）；中国少数民族音乐；中国全民音乐教育的目的、方向、方法；中国音乐教育的普及和启蒙音乐教育；中国民族唱法的基本理论。主要著述：一、《中国民歌赏析系列》、《侗族歌班的启示》、《号子是艺术化、音乐化了的劳动呼声和号令——从上海的二首劳动号子谈起》、《当代中国交响音乐的中国巨鼎——朱践耳的第十交响曲〈江雪〉》、《民歌合唱创作札记》，以及关于中国民歌和唱法的文章数十篇。二、教材《中国民间歌曲鉴赏》电视教学片、《十三辙声乐练习曲》（与王品素、郑兴丽合作）、《儿童快乐识五线谱》（琴谱、文字、光盘），等数十种。主要获奖有：1995年获美国传记协会（ABI）颁发的国际文化荣誉奖状；2000年9月获中华人民共和国文化部《区永熙音乐教育奖》；《民歌合唱创作札记》2001年及2002年先后获“全国优秀论文成果奖”二等奖、“社科优秀论文奖”一等奖；2003年3月获上海市“三八红旗手”称号。

黄允箴，女，生于1945年。1963年毕业于上海音乐学院附中作曲专业，1968年毕业于上海音乐学院理论作曲系，1979年于上海音乐学院攻读中国传统音乐民歌理论硕士学位，师从江明惇、夏野。现任上海音乐学院音乐学系教授，从事中国传统音乐的教学与研究。撰写专著：《中国民族音乐大系·歌舞音乐卷》、《纵横民歌时空》；主要论文：《论北方汉族民歌的色彩划分》、《汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌色彩的地理格局》、《撞击与转型——论原生态民歌传播主体的萎缩》；编写教材：《汉族民歌概论纲要》、《中国传统音乐导学》（与王璨、郭树荃合作）等。完成由上海市教委立项的科研课题有《中国传统音乐与当代社会》（与上述二人合作）、《民歌与风土》。

音乐分析教研室

王丹丹，女，1975年出生于上海。上海音乐学院音乐学系系主任助理、副教授、硕士研究生导师。上海音乐家协会成员，上海市青年文学艺术联合会成员，中国西方音乐史学会会员。

1998年毕业于上海音乐学院音乐学系本科，此后，继续攻读硕士和博士并留

校任教,于2001年和2007年分别获得文学硕士和文学博士学位,硕士论文《中世纪单声部声乐体裁的形成与结构形态》和博士论文《巴赫〈b小调弥撒〉音乐风格研究》皆获“上海市研究生优秀成果(学位论文)奖”。

现任教于上海音乐学院音乐学系,教学和研究领域为:音乐作品分析,西方音乐史,音乐学写作。已出版教材和专著6部,代表作《西方音乐体裁及形式的演进》、《外国音乐简史》、《欧洲音乐简史》(修订版)、《巴赫〈b小调弥撒〉音乐风格研究》等。与钱亦平教授合作的专著《西方音乐体裁及形式的演进》曾获得2004年上海音乐学院音乐研究所科研成果评奖“优秀教材一等奖”、2007年上海市普通高校优秀教材三等奖、2007年第六届中国音乐金钟奖首届理论评论奖三等奖;《欧洲音乐简史》(修订版)2008年获得教育部“全国普通高等教育精品教材”称号。代表性学术论文《西方音乐体裁发展概要及体裁研究的意义》、《音乐与诗》、《崇高心智的“言说”艺术——被低估的“音乐修辞学”》。

2008年获“上海市高校优秀青年教师”称号,2010年获上海市教委“曙光学者”称号。

邹彦,男,1975年8月生于青岛。上海音乐学院博士,现任上海音乐学院音乐学系副教授、音乐作品分析方向硕士研究生导师,中国音乐家协会西方音乐学会会员、中国音乐美学会会员。1997年毕业于山东师范大学音乐系,师从侯康为教授。2000年考入上海音乐学院攻读研究生,师从钱亦平教授,并于2003年获硕士学位(作品分析方向)、2006年获博士学位(外国作曲家与作品研究方向)。承担音乐学系本科《音乐概论》、《音乐学导论》、《大型复杂曲式》、《音乐学论文写作》等必修课程,以及钢琴演奏及教学法专业研究生《钢琴音乐文献原著导读》、《钢琴表演艺术理论与教学研究》等必修课程和留学生《音乐汉语》的教学工作。已公开发表各类文论约80余万字。出版专著两部:《中国音乐学经典文献导读·音乐作品分析卷》(与钱亦平教授合作,第二作者)、《论古典奏鸣曲式的形成》;译著:《练琴的艺术》(第一译者);翻译乐谱20余册;曾在《音乐艺术》、《人民音乐》、《中国音乐学》、《中国音乐》等杂志上发表文章60余篇。硕士论文《贝尔格作品中的回文结构》于2004年获上海市研究生优秀成果(学位论文)和中国音协西方音乐学会第一届年会硕士论文一等奖。2007—2008年作为中央组织部、团中央“第八批博士服务团”成员挂职担任云南艺术学院音乐学院副院长。

陈鸿铎,男,1957年3月生于江苏南京。上海音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系教授,外国作曲家与作品研究方向博士研究生导师,音乐分析教研室主任,中国音协音乐分析学学会理事。主要从事20世纪音乐、音乐分析理论与实践 and 西方音乐史研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《音乐分析学概论》等必修

课程,以及全院研究生《20 世纪音乐断代史》、《西方现代音乐创作中的结构观念与实践》、《音乐分析外文文献研读》、《音乐分析专题研讨》、《利盖蒂音乐创作研究》等多门选修课程的教学工作。主要学术成果:专著《利盖蒂结构思维研究》、课题《旅德作曲家陈晓勇音乐创作研究》;教材《曲式与作品分析新编》;英文译著《20 世纪音乐——一部现代欧洲与美洲的音乐风格史》(主要译者);论文《利盖蒂微复调写作技法初探》、《陈晓勇〈第一弦乐四重奏〉创作特征分析》、《20 世纪音乐:反叛·标新·多元》、《音乐修辞的概念及现象辨析》、《再议音乐分析学的学科建设》、《略论跨学科研究方法在音乐分析中的运用》以及译文(德文 MGG 新旧两版)《音乐分析》词条等。

钱亦平,女,1946 年 10 月生,上海音乐学院党委委员、妇委会主任、上海音乐学院音乐学专业音乐分析方向学科带头人,音乐学系教授、博士生导师,国务院特殊津贴享受专家,中国音乐分析学会理事。曾任上海音乐学院音乐学系主任、艺术管理系主任。

1965 年毕业于上海音乐学院附中,1970 年毕业于上海音乐学院本科,1979—1982 年攻读上海音乐学院作品分析专业研究生,师从钱仁康教授,获硕士学位。1982 年起任教于上海音乐学院至今。1990—1991 年赴莫斯科音乐学院进修音乐作品分析,师从瓦连金娜·尼古拉耶夫娜·赫洛波娃。

教授音乐作品分析课程 30 年,《音乐作品分析》课程被评为上海市教委第一批百门精品课程,所在教研室的《西方音乐史论教学研究》获 2002 年第四届高等教育国家级教学成果二等奖及上海市教学成果一等奖。迄今出版著述和专业教材共 15 部,涉及的领域有音乐史学,音乐分析学、音乐体裁学、音乐形态学等,代表性学术成果有:《德沃扎克——民族乐派的杰出代表》、《丁善德的音乐创作——回忆与分析》、《世界著名交响诗欣赏》、《钱仁康音乐文选》、《钱仁康音乐文选续编》、《音乐作品分析教程》(与钱仁康合著)、《西方音乐体裁及形式的演进》(与王丹丹合著)、《音乐作品分析简明教程》、《音乐分析 学海津梁——钱亦平音乐文集》、《外国音乐欣赏》(修订版)、《音乐作品分析经典文献导读》(与邹彦合作)。其中,《音乐作品分析教程》(与钱仁康合著)获 2003 年度上海市优秀教材一等奖;专著《西方音乐体裁及形式的演进》(与王丹丹合著)获上海音乐学院 2004 年度科研评奖教材一等奖、2007 年上海市普通高校优秀教材三等奖、2007 年第六届中国音乐金钟奖首届理论评论奖三等奖;《外国音乐欣赏》(修订版)获得“2008 年教育部全国普通高等教育精品教材”称号;《音乐作品分析简明教程》获 2011 年上海普通高等学校优秀教材一等奖。

曾获 1997 年获上海市育才奖、1998 年上海音协“德艺双馨艺术家”称号、2000 年“上海市三八红旗手”称号、2005 年文化部第七届区永熙优秀音乐教育奖、2006

年度上海市劳动模范、2009年“新中国成立以来上海百位优秀女教师”称号及2011年“第六届上海高等学校教学名师”称号。培养了大批音乐分析专业的硕博研究生,在已取得学位的研究生中,有8人次获得了上海市研究生优秀成果(学位论文)奖。

音乐美学教研室

韩锺恩,男,1955年3月5日出生上海。中央音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系系主任,系学术委员会主任,上海音乐学院音乐学专业研究生指导委员会主任,教授,音乐美学与当代音乐研究方向博士研究生导师,上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向学科带头人,中国音乐家协会理论委员会委员,中国音乐美学学会会长。主要从事音乐美学、音乐哲学、音乐批评、音乐文化人类学、当代音乐及其相关历史研究,并作为学科带头人主持国家重点学科当代音乐文化批判研究方向。承担音乐学系本科生《音乐学写作》、《文献研读与研习》等必修课程,以及全院研究生《音乐美学与音乐作品研究》、《音乐学学科问题研究》、《音乐美学经典文献导读》、《音乐美学概念命题范畴研究》、《音乐批评》、《作品修辞》等多门选修课程的教学工作。主要学术成果:《音乐文化人类学》(与萧梅合作)、《临响乐品》、《音乐美学与审美》、《音乐美学与文化》、《音乐美学与历史》、《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》及增订版、《守望并诗意作业》、《声音经验的先验表述》、《音乐美学与音乐作品研究》、《文献研读与研习》等。主编:《音乐存在方式》、《中国音乐学经典文献导读》音乐美学卷、《音乐美学基础理论问题研究》、《20世纪中国音乐美学问题研究》、《音心对映论争鸣与研究》(与李槐子合作)、《上海音乐学院音乐学系建系30周年教师文集》、《庆贺于润洋教授80华诞学术文集》(与王次炤合作)等。

音乐人类学教研室

洛秦,男,1958年4月17日出生于杭州。美国肯特大学(KSU)博士,上海音乐学院教授,音乐研究所所长、出版社社长、《音乐艺术》常务副主编,音乐人类学、中国古代音乐史与中国近现代音乐史研究方向博士研究生导师,上海音乐学院音乐学专业音乐人类学方向学科带头人。作为学科带头人及首席研究员,主持国家重点学科音乐人类学研究方向和音乐人类学E-研究院的建设与研究工作。教授本科课程《世界音乐概论》,以及研究生课程《中国音乐人类学的文献导读》、《音乐学的新趋势——音乐学的体系化发展与多维视野》、《上海城市音乐文化研究》、《中国古代音乐专题研究》、《宋代音乐研究的理论与实践》。主要著作《音乐人类学的理

论与方法导论》、《海上回音叙事》、《音乐中的文化与文化中的音乐》(修订版)、《学无界、知无涯:释论音乐为历史和文化的一种表达》、《音乐的构成:音乐在科学、历史和文化中的解读》、《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》、《昆剧,中国古典戏剧在社会、经济、政治和文化环境中的复兴》等;主要论文《“音乐上海学”建构的理论、方法及其意义》、《宋代音乐研究的特征分析与反思》、《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》等。

萧梅,女,1956年8月生于福建福州。福建师范大学音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系教授,民族音乐学与中国传统音乐研究方向博士研究生导师,音乐人类学教研室主任,上海音乐学院音乐学专业中国传统音乐理论方向学科带头人。主要从事民族音乐学学科理论、中国仪式音乐及少数民族音乐研究、乐器学与音像档案研究。承担音乐学系本科生《音乐学论文写作》、《民族音乐学导论》、《民族音乐学描写法》、《中国少数民族音乐概论》等必修课程,以及全院研究生《民族音乐学实地考察理论与实践》、《中国少数民族音乐研究与音乐民族志专题》、《音乐文化研究的视觉方法》、《民族音乐学文献导读》、《音乐学论文写作》等多门选修课程的教学工作。主要学术成果:专著《中国大陆1900—1966:民族音乐学实地考察编年与个案》、《田野的回声:音乐人类学笔记》、《田野萍踪》、《音乐文化人类学》(与韩锺恩合作);编撰乐器图鉴《古乐风流》;论文《体验的音声民族志:以音声声谱中“默声”的觉察为例》、《从感觉开始——再谈体验的音声民族志》、《回到声音,并一再敞开》、《从 music 到仪式之乐》、《“乐”蕴于身——中国传统音乐的体化实践》、《身体视角下的音乐与迷幻》、《巫乐的比较》(系列论文)等。

黄婉,女,1973年5月生于秦皇岛,汉族。上海音乐学院博士,上海音乐学院音乐学系讲师。主要从事音乐人类学/民族音乐学和世界音乐研究,特别是东亚移民音乐和亚太地区音乐舞蹈比较研究。承担课程包括:音乐学系本科生专业基础课《民族音乐学》和《世界音乐》(理论与实践),全院公共课《论文写作》,以及全院选修课《世界音乐巡礼》。主要学术成果包括:《探索乐器学研究新方法、反思并重构乐器之存在——“乐器学研究的挑战与转机(当代乐器学研究的新方法)”乐器学国际研讨会及后续专题讲座述评》、《音乐人类学新研究:“离散”音乐文化》、博士论文《凝聚族群的“飞地”音乐生活——以上海的韩国离散族群为个案》。合作译著:May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music, by Timothy Rice (第一译者);译文《通过声音看历史》、《八个城市的音乐文化:传统与变迁(前言)》(合作);系列采访《我与音乐人类学:当下最关注的论题》;参与编写教材《音乐人类学的理论与方法导论》。

前 言

韩锺恩

每当我捧起以剑桥或者牛津或者哈佛命名的书系进行阅读的时候,总会想到一座有着长期学术积累的思想城该如何成就的问题。前辈长者说,一个大学最重要的不是占地面积和人数规模或者不断现代化的硬件设施,关键是看有没有一批有卓越建树的教授。俗话说,铁打的营盘流水的兵、长江后浪推前浪,教师队伍会不断地更替。那么,究竟什么才是一个优质传统安身立命、持续薪传的机制?尤其对人文学科而言,这座有着学术积累的思想城到底是靠什么奠基并不断有所增高呢?此刻,我脑子忽然进出了两个不登大雅的动作叙辞:码字坑,糊纸墙……

眼前这本文集,按不精确统计,约86万字,约700页。不管怎么说,与此前相比,字坑充实了,纸墙增高了。40余篇文论,尽管在漫漫学海之中只是那么一些点点滴滴,但毕竟有了不一样的情况和独特的心迹。

有感于本系创始人钱仁康先生建立的学科传统:坚持立足音乐基础之上的理论建树。2005年,我在调入上海音乐学院音乐学系主持系务不久,就提出建立上音音乐学学统的目标:扎实的小学基础(知识奠基)、出色的中学能力(理论架构)、崇高的大学精神(思想升华)。什么是学统?顾名思义,学统就是独特、连贯、持续有效的教育传统和学术传统,是制度化了的知识传承与传播,是具有持久活力的思想创造样式,它依托独特的学术教育群体和学者群体或者学术共同体创造。就此而言,美国学者威廉·詹姆士认为:这种学者群体或者学术共同体,在某种文化谱系的构成性意义上说,也可以称之为学术部落或者学者俱乐部。我的理解,它不仅要有独特的学术风格,而且要有独特的理论学派和思想范式,还要有独特的教育体制和方式。换言之,就是通过完整连贯的知识谱系、持续活泼的思想创造、健全完备的教育体制,在三者缺一不可、互为表里的支撑前提下,为强健而连贯的学统提

供生存的条件。就像清华哲学精神,强调学术与思想互补、知识与理论共生;就像哈佛知识谱系,强调知识教育与思想创造、学术传统与理论繁衍,在其时其地真正形成共生共长、相互补益的良性循环。

法国历史学家雅克·勒戈夫在《中世纪的知识分子》中把知识分子定义为:一个以写作或教学,更确切地说同时以写作和教学为职业的人,一个以教授与学者的身份进行专业活动的人。英国学科史学家约翰·埃德温·桑兹在《西方古典学术史》中把学术定义为:一个学者心智之造诣的总括。我想,一个学科的进步,最重要的依托,就在于学统。就像一所优秀的大学,除了有悠久的历史和雄厚的师资之外,最最重要的条件,就看它是否拥有属于自己的独特学统。

当然,学统的形成并非一蹴而就,它需要数代人的辛勤付出与智慧承诺,尤其取决于继往开来、代有薪传的学术谱系。那么,究竟如何沿着前辈传承的学统续写新的历史呢?我想,以下几个问题是值得关注的。

1. 创新驱动、转型发展

这是中国社会当今的主题。尤其在文化自尊自强日益凸显的今天,什么是核心利益?什么是重大关切?应该引起我们的高度重视。

概括而言,核心利益就是学科自身的发展。重大关切就是学科如何赢得国际声誉?如何处于国内前沿?如何成就自我完善并在艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学学科论域中占据其合适的领地?

由此引申的问题,一是合式处理与中国传统和西方影响之间的关系,二是合理配置与别界相关学科形成跨际整合关系之后可能增长的结构资源,三是学科专业乃至研究方向的自身建设问题以形成充分有效的规模结构。

2. 结构性矛盾

从宏观的艺术学学科角度看,作为原生问题,将面对文化与艺术的关系、艺术与音乐的关系、音乐与音乐学的关系,就本学科而言,核心问题,则无疑是如何处理好学科理论与音乐实际之间的关系,相关者,诸如:哲学性质、美学方式、人类学事实、艺术学前提、批评学干预、心理学边缘、社会学关切、价值学定位、历史学发掘、语言学关联、文化批判终结等等,以及学科基本问题与范畴、学科语言,进而牵扯学科自身的 to be 问题。

由此延伸扩充的次生问题,则必须正视这样一个结构性矛盾:理论学科在高等艺术院校中究竟应该有什么样的地位与作用?或者说,音乐学学科究竟如何在专业音乐院校创作表演理论应用的总体格局中占据其应有的地位、发挥其应有的作用?

一个十分现实的问题是,如果没有核心竞争力,音乐学学科将如何进入艺术学

门类前沿创一流?面对这样的结构性矛盾,必须设定长远的发展策略,以形成一种别人没有惟我独有的文化核心竞争力,进而,建立一种独一无二并不可替换的学统,确立一种安身立命的绝对尺度。

3. 体制机制创新

对绝大多数处于高校工作的学科中人来说,就是如何依托学院现行体制机制来推进音乐学学科建设?这是一个不容忽视的问题。

就外部条件而言,就是要打破学院围墙、去除行政障碍、凝聚学术精英、汲取学科资源。就学科内涵建设而言,则就是凸显新兴学科、保障时间经费、精制学术成果、调整总体布局。就学界内外与国内外关系而言,需要考虑的是,各自充分表达与彼此有效交流。进一步,就是通过学科建设去拉动教学与科研。

比较实际的做法,应该是通过学术共同体以及相应课题项目的横向关联,去改变方法结构、发掘资源结构、扩大规模结构,进而,整合作业结构。

4. 分类发展

所谓分类发展就是考虑先后轻重关系。如同让一部分人先富起来带动共同富裕一样,在学科建设上,也必须通过一部分人先行一步来激活全局。

这里,需要处理好三个关系:一是进一步稳固有深厚悠久历史的传统学科基础,二是充分彰显具有相当影响力的特色学科差异,三是有效提升处于学科前沿的强势学科实力。对强势学科而言,则就是要孵化、培育甚至打造一些打到哪响到哪、有嗷嗷叫职业风范和骄人业绩的王牌师、御林军。与此同时,还必须正确看待并妥善处置先进生产力与利益集团、权力信托与信任危机的关系。

5. 学科布局

在尊重多元发展格局的前提下,建立多重发展思路:一是谁也吃不掉谁的共同发展,二是谁也离不开谁的错位发展,三是合乎自身生存的定位发展。

在通过跨学科作业广泛汲取共用资源的基础上,依然不能削减乃至丧失对学科原位的持守。

尤其在粗放的阶段性任务已经完成的前提下,如何在现有相对充裕的规模资源基础上,进一步通过集约方式进行方法资源的发掘,并优化其中丰富多样的结构资源,从而使学科不断凸显出愈益增量升值的意义。

6. 核心竞争力

在充满挑战和机遇的当下,如果进一步把当代作为一种行动策略的话,则当代又是一个姿态。尤其在各个行业或者众多学科都在关注核心竞争力的情况下,究

竟以什么样的姿态去积聚一种惟我独有的核心竞争力呢?并且,又如何以合适的策略去逐步赢得类产品、技术、标准的学术话语权呢?

我想,目前对大部分学界同仁来说,可以做的,一是以学生基础知识积累和专业能力培养为主的产品竞争,二是以教学和科研质量为主的技术竞争,三是以整体学科水准为主的标准竞争。

美国历史学家斯特龙伯格在《西方现代思想史》中,就意识形态终结问题如是叙事:以逻辑来替代现实,致使人们借着各种主义的名义互相残杀。……退回个体主义、退回具体的现实,可以说是世界大势所迫。J. M. 科恩在《这个时代的诗歌》(1959年)一书的结语部分指出,现实的事态已经使任何关于公共事务的评论都显得苍白无力,从而迫使诗人只能表达纯粹个人意见。相对眼下而言,我们的前辈学人,无疑都是有坚定信仰的学者,不管是马克思主义者,还是人本主义者,或者实践主义者,他们之所以不会像吾辈那样采取守望并诗意的姿态,一个重要的原因,就在于他们所持守的信仰是一种面对特定问题进行公开诉求并诉诸公众的古典代言,甚至于是意识形态承诺。于是乎,在退回个体与退回具体的途中,尤其当80后、90后世代逐渐退出经典论坛的抒情叙事,00后世代依托网络掌握iPad通过虚拟界把玩现实界,以及现代性与全球化语境近似暴力地胁迫身份转型与信仰换代以至于心智退位的时候,作为主要由古典方式塑形造就的职业教师,究竟该用什么样的方式方法来实施教学、付诸科研并担负起学科建设的重任呢?进一步,该采取一种什么样的当代姿态去进入当代呢?再进一步,又该如何通过学术智慧在无涉意识形态安全的前提下去实现理论突围呢?我想,这理应成为一个需要大家共同正视和重视的学科关切。

近年来,经过上海市教委第三、四期重点学科建设和上海市第二期重点学科建设,我们已经实现三部跨越进入国家重点学科建设,依托音乐文化史、音乐人类学、当代音乐文化批判三大方向进行统筹,一些优势强势学科成绩尤为突出。

30年来,在钱仁康先生等前辈引领下,在历史久、传统好、起点高的前提下,经过数代学人的共同努力,我们已具有一定规模,强势学科、特色学科、传统学科鼎立协作、共同发展,以形成体系完整、中西平衡、理论思辨与实证分析互补的学科布局,受到国内外同行的广泛关注,并赢得极好的学科声誉。

由此上溯到1927年本院创始人蔡元培先生与萧友梅博士奠定重视基础理论、善于融会中西的优良学风的85年来,我们在持久保持“学理之研求仍资科学”(蔡元培:《〈音乐杂志〉发刊词》)理念的同时,正自强自足自觉自信地迈步跨入当代。

在这里,曾经有一天……

当人们也捧着上音书系阅读并钩沉其中有深厚学术含量的思想的时候,是不是同样可以想到码字坑与糊纸墙这两个叙辞所意味着的动作本身已然占据了这部分人的整个世界,并生成一种由衷的成就感以至于酣畅淋漓地拥入窄门去成全与圆满那无所不及的境界……

2012年6月12、16日

写在汾阳路上音教学楼311办公室并沪西新梅公寓

上册目录

上海音乐学院音乐学系各教研室及教师学术简介 /1

前言 /1

一、音乐史学与美学——历史与解读 /1

陈聆群 短文一组——为音乐学系“而立”之年庆寿 /3

韩锺恩 关于艺术音乐论域的五个讨论提纲 /11

杨燕迪 贝多芬晚期的艺术境界
——上海音乐学院 2007 年第四届国际钢琴大师班讲演录 /20

孙国忠 马勒百年祭 /28

韩锺恩 音乐美学基本问题再研究 /52

郭树荟 唤起声音的记忆——音声构成的生态美学及表现意义 /78

孙国忠 古典音乐:时代·风格·经典 /89

陈鸿铎 20 世纪音乐:反叛·标新·多元 /103

戴 微 明代女性琴人史料之考证与若干问题研究 /119

王 勇 王光祈留学德国及其音乐救国论的产生 /141

金 桥 华章伴银屏 管弦传佳音
——纪念国立音专老校友、著名指挥家陈传熙先生 /152

二、音乐分析学——方法与实践 /159

钱亦平 20 世纪下半叶音乐语言特点及结构类型 /161

陈鸿铎 德语大型音乐辞书 MGG 新旧两版“音乐分析”词条解读与比较
——兼谈当前的音乐分析教学 /196

梁 晴 梅西安《时间终结四重奏》:节奏特征及其意义指向 /206

王丹丹 崇高心智的“言说”艺术——被低估的“音乐修辞学” /227

金毅妮 论西贝柳斯交响曲构建的民族特征 /241

邹 彦 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 31 -2) 的标题性内涵 /254

邹 彦 简析贝尔格钢琴奏鸣曲(Op. 1) 的楔子 /269

甘芳萌 “转换网络理论”中的主题构成与发展路径
——以德彪西《焰火》为例 /277

甘芳萌 十二音序列内部结构的多样性及序列之间的发展逻辑
——以达拉皮科拉《献给安娜莉贝拉的音乐札记》为例 /293

张 玄 京剧程派剧目《锁麟囊》音乐分析 /309

一、音乐史学与美学——历史与解读

短文一组——为音乐学系 “而立”之年庆寿

陈聆群

为《中国音乐百年》序

20 世纪以来的中国音乐史,是离我们今天最近的中国音乐史,也是犹在运行中的中国音乐史。将这百十年间鸣响在神州大地上的歌咏乐奏,浓缩在荧屏方寸空间作展示传播,可以让我们闻弦歌而观时代风云之变幻,赏琴乐而辨人文思潮之兴替。

20 世纪以来的中国和世界,处在翻天覆地的大时代。从两次世界大战,到“三个世界”的鼎立;从半殖民地半封建旧中国的解体,到中国特色社会主义似朝阳升起;用瞬息万变都不能形容尽“当惊世界殊”的这百十来年。

就是在这样的时代大潮推涌下,有着数千年丰富积累的中国音乐文化,也加快了它的变革和转型的速率。这种变革和转型,是在时代和社会大变革的背景下,由数千年积淀而成的中国固有的音乐衍变规律,同外来的西方文化与音乐强势冲击两相交融,从而开始其在音乐流布机制、创造机制和运作机制等方面,推陈出新地向着近现代化转型的过程:这是由原来分散在广袤农村和旧式城镇自生自灭的音乐流布机制,开始向着以近现代大都市为音乐的集散、交融、加工、传播的流布机制转型的历史过程;这是由原来以旋律衍变思维为主体和一度创作与二度创作常为一体的音乐创造机制,开始向着发展多声性思维和创作与表演分别发展的音乐创造机制转型的历史过程;这是由原来相对封闭、凝固,因而变容迟缓的内向性音乐运作机制,开始向着融入世界音乐发展潮流,因而变革迅速的开放性音乐运作机制转型的历史过程。诚然,由于中国社会发展的极不平衡,这样的转型过程,在最先发生近现代化变革的中心城市和地区,同发展与变革滞后的地区,其转型的先后速

迟和所达到的程度高低,是极其参差不齐的——不平衡性也正是这样的转型过程所必有的一个历史特点。尽管如此,这样的变革和转型终究已经发生,而且已有了我们大家都看得到的初步结果,这就是:中国的百年音乐,一方面,在固有的传统音乐中出现了不同于古代的流布嬗变态势,形成了各民族多系统音乐的歌种、舞种、曲种、剧种、乐种……纷繁迭出的新格局;另一方面,又产生了更直接地接受了西方文化和音乐的影响,与传统音乐不同,而又有着深刻联系的新音乐文化。不断变革中的传统音乐和不断发展中的新音乐,就这样成为了我们观照中国百年音乐的不可或缺的两个方面。

20世纪以来的中国音乐,自形成这样的变革与转型的趋势,已经走过了百十年来坎坷曲折的征程,不论是不断变革中的传统音乐,还是不断发展中的新音乐,都已经为我们的民族音乐宝库增添了许许多多丰富多彩的新成果;而这都是由在这百十多年里站在中国音乐改革前列的音乐家们所做出的贡献。我们可以看到,中国近现代的音乐史,是一部不断寻求开发自身音乐文化传统的伟力,并从中西音乐文化的交融中开辟新路的历史。为了创造出既具有中华民族特色,而又体现时代先进精神的音乐文化,不仅在固有的传统音乐改革变容的主潮中,涌动着从新的时代生活和外来文化音乐中汲取活水的浪花,因此才层出不穷地产生了如此之多的新歌种、新舞种、新曲种、新剧种、新乐种……以及如繁星满天般的新的声腔与艺术流派的代表人物;尤其是在中国前所未有的新音乐文化的创造过程中,一代又一代的新音乐先行者,作出了艰苦卓绝的努力:是他们随着先进的中国人“向西方国家寻找真理”的潮流出洋,学得了西洋音乐,打开了中国人的音乐眼界;是他们借重于西方近现代音乐教育体制,办起了顾及到中国实情,能不断扩展自身民族音乐教学内容,而又兼收并蓄的中国近现代音乐教育,建立了培植中国新的音乐人才的根基;是他们用从西方学来的音乐科学的方法,展开了音乐史学、比较音乐学、音乐美学……广泛的研究,对自身的音乐文化遗产和现实发展,及其同世界音乐格局的关系作了初步清理,使音乐学的各学科在中国有了一个开端,并且在中国传统的音乐研究方法相结合中,开始衍生出更具中国特色的音乐学新学科;是他们不断洗刷着主观的和客观的“欧洲音乐中心论”、“全盘西化论”的影响,也不断排除封建的、复古的、保守的甚至是愚蠢排外的阻力,提出了“为中国造一新音乐”,建设“可以代表‘中华民族性’的新国乐”,展开“从东、西的调和与合作之中打出一条新路来”的“国乐改进”,建立“足以代表中华民族特色”的“国民乐派”和“创造民族化的新音乐”,乃至创建向着“民族的科学的大众的”新文化方向前进的新音乐等等主张,迈出了振兴中华民族音乐文化,以在世界上显示新辉煌的一步又一步;是他们以炽烈的爱国激情,深沉的民族忧患意识,和广取博采的创造精神,创作出了诸多能够发出新时代中华民族心声和展现中国人民生活情致的音乐作品,为发展政治与艺术、内容与形式、外来技巧与民族风格尽可能统一的音乐创作,积累了一茬

荏开创性的成果与经验;是他们随着民族解放与人民革命的伟大潮流,把新的音乐文化普及到中国东西南北的辽阔大地,甚至深入到穷乡僻壤的山沟沟土沓晃,又从广大的人民群众中发掘民间音乐的宝藏,而使之同新的音乐实践相结合,开拓了表现新的群众的时代的广阔前景。传统音乐的变革和新音乐的创造,在新中国成立后,又经历了建国初期十七年的全面发展,横遭“十年文革”的摧残,和改革开放以来由拨乱反正到朝着纵深方向开拓提升的更为曲折坎坷的半个多世纪。而从1898年前后萌生的“学堂乐歌”,到2008年在中央电视台直播的最新一届“全国青年歌手大奖赛”(即“青歌赛”),又为我们留下了多少对于中国百年音乐的美好记忆和对于其壮阔前景的无限憧憬啊!

20世纪以来,中国音乐的变革和转型,是一个至今犹在运行,而远没有走完的历史过程。已经过去的百年,还只是为中华民族音乐文化的伟大复兴铺设了一方迈步向前进发的基石,它的许多方面尚有待于未来的发展,方能让我们和世界上所有的人们,真正看清楚和给予准确的认定,也由此可以对20世纪以来的中国音乐,达成一个明晰无误的共识。这也许就是最近十数年来在学界不断传出要“重写音乐史”,以及在荧屏上要以各种不同的思路,编播类似“中国音乐百年史话”那样的专题节目的缘由。笔者作为一个中国近现代音乐史研究与教学的从业者,理所当然地关注着这样的文化动态——它必然会呼喊起海内外中华儿女对于祖国百年乐声的集体记忆,为此而撰写了以上对于中国音乐百年的粗浅的个人认识,恳请识者批评指正。是为序。

陈聆群草毕于2008年5月12日

(写成此篇即爆发了汶川大地震)

追思贺绿汀老院长支持我们编《萧友梅音乐文集》

2003年的时候,我曾经在贺院长百年冥寿的追思会上发言,回忆了贺院长接受我在1981年的全国中国近现代音乐史研讨会上,就“文革”期间我作为原中共上海市委和上音党委领导下成立的“批判贺绿汀写作组”的成员,积极参与写作所谓“批判”实为围攻贺院长的“大批判”文章所作的检讨,并且在召见我和当时我教的一位学生梁燕麦(梁寒光同志的女儿)的时候,提醒我们不要忘记了,中国近现代音乐史的研究应当包括对传统音乐在近现代发展状况的研究。时光过得真快!今天是贺院长逝世十周年的纪念日,我有幸再次与会追思缅怀贺院长,在这里我想说一说他是怎样支持我们编《萧友梅音乐文集》的,我又受到了怎样的教益。

《萧友梅音乐文集》原来是我的高一班的老同学,中国艺术研究院音乐研究所的齐毓怡研究员早就编成最初稿本,并且已提交出版,却因被告知必须减少篇目方

能出版为由而退稿,她才于1986年初要我把稿本带到上海,向上海音乐出版社联系;而上海音乐出版社正相反,不仅说在上海出版萧友梅的文集“理所当然”、“责无旁贷”,而且还认为原来的稿本篇目太少,过于单薄,问我还有什么萧友梅的文论可以编入,希望能出得更全一些,分量更重一些,这才提醒我去查阅了当时已由萧勤先生和萧淑娴先生从原存于中央音乐学院等处要回,而转赠于我院的萧友梅遗稿,我这才看到了那么多原来不知道,甚至从来没有听说过的萧友梅的论著,例如他的博士论文和《近世西洋音乐史纲》与《旧乐沿革》等等,从而引起了我参与编这本文集的极大兴趣。当我将新见的萧友梅文论与原来的稿本合在一起,形成新的文集篇目(其篇目与字数几乎扩展了一倍还多),并且得到了桑桐院长的支持,认为应当尽快编出这本文集的时候,却感到面对着很大的困难;因为当时远在北京的齐毓怡已担负起了十卷本《洗星海全集》执行编委的重任,不可能来上海与我一起编《萧友梅音乐文集》;而我当时担任着音乐学系中国音乐史教研组的组长,教学任务较重,只能“业余”来编文集;尤其是我的学识水平和不具备外文能力等,都不可能独力地担负起尽早编成编好这本文集的任务。为此,我只好向我的同班老同学戴鹏海求助,请求他同我一起来编。但当时戴鹏海已经在贺院长指导下,为编贺绿汀文集紧张地工作着,他就去向贺院长请示。这里就要说到贺院长是怎样支持我们的了。据戴鹏海告诉我,贺院长听了我们的请求马上就说:萧友梅已经死了,我贺绿汀还在,应当先编萧友梅的。他便同意戴鹏海抽出时间来,同我一起先编萧友梅的音乐文集,这样,就由我作为文集全书的规划设计,负责每篇文论的汇集与初校,并负责各篇文论“题解”与中文注的撰作,戴鹏海负责各篇外文注的撰作,齐毓怡作为文集最早的规划者熟悉萧的文稿,又可以就近向我们必然要经常请教的廖辅叔先生、萧淑娴先生等登门就教,就由她作为文集总的调度联络人,从而正式开始了我们三个人分工合作一起编《萧友梅音乐文集》的工作。所以,贺院长的及时支持,是我们得以开始编《萧友梅音乐文集》的决定性因素。

贺院长并不仅仅是同意戴鹏海抽时间,由我们三个上音老同学来合编《萧友梅音乐文集》,而且在关键时刻当我们碰到难以克服的困难的时候,又给我们以及及时援手。文集的编辑,经过从1987年初到1988年中一年多的努力,全书56篇文论中的55篇,都基本达到了齐、清、定的要求而可以发稿了,但是,萧友梅的用德文撰作的博士论文,却还没有落实中文译者。我先是请当时到上音来的一位顾姓德文教师,看了萧友梅博士论文的德文打字稿复印本,请他考虑能否译出,而他很快就回答我,他没有这个水平来译这部论述中国古代音乐专题的博士论文。1987年学校60年校庆前后,我们曾与当时应请来参加校庆活动的萧淑娴先生商量,她和我们都认为只有廖辅叔教授,是翻译这篇博士论文的最佳人选,也曾请萧先生带话,向廖先生提出请译的要求;我自己也专诚写信给廖先生,提出同样的请求。但是,不久就收到廖先生的复信,告诉我他因年高体弱有疾,连被邀请到斯图加特参

加国际研讨会,也不得不辞谢不去,就此婉言谢却了我们的请求。经过这样一番努力无果,这篇博士论文的中译不能落实,眼看着要留下遗憾,我们非常着急。正在这时却于1988年的9月中旬某日,我突然收到了廖辅叔先生寄来的厚厚的邮件,打开一看,正是廖先生亲笔书写得整齐美观,而且包括着都由先生亲笔绘制的大量图表的萧友梅博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,长达九万多字的中文译稿。我喜出望外,当即拿给桑桐院长看,桑院长也非常高兴,马上要当时主持学报编务的倪瑞霖同志来,当面亲笔批示,将廖先生译稿在学报《音乐艺术》上连载,并关照我配合学报发稿和编入《萧友梅音乐文集》。这里就要说到,廖先生是怎么会原来婉辞而又突然寄来译稿的?在廖先生寄来的邮件和他在译稿最后所附“译后记”中,都没有说明这一点;我一开始以为是我们的一再请求起了作用,因此在为文集此篇起草“题解”时,就写成“廖辅叔教授应本书编者之请,将本文译出”。但是,戴鹏海看了就说不对不对,我们没有这么大的法道,他就告诉我,是他向贺院长说起,文集还缺萧友梅博士论文译稿,还是由贺院长替我们向廖先生提出的请求;而且他还告诉我,贺院长曾赶赴京开会之便,亲登廖先生之门恳请,当时81岁高龄的廖先生因此才冒着1988年北京的酷暑,甚至赤着膊赶译的。于是,我们就在“题解”中郑重其事地写上了:“1988年9月,廖辅叔教授应贺绿汀名誉院长之请,将本文译出”。关于廖先生译萧友梅博士论文的动因,现在看到有几种不同记载;而文集“题解”的记载,是廖先生生前看到并认可的,因此我们永远要记得:还是贺绿汀老院长在关键时刻之请,才促成了廖先生的赶译和得以编入文集。

更使我们要永远铭记的,是贺院长奋力为《萧友梅音乐文集》作序。文集早就计划请贺院长和廖辅叔、萧淑娴、萧勤三位先生作序,三位先生的序文,分别在1987年到1988年4月之间寄给我们了,而贺院长的序文还没有拿到;当时我们想不用着急,可以等文集编好就绪了,再请贺院长写上几百字的短序就可以了,因此就没有去催请。不料到了1989年中,贺院长突然重病住院,而且还一度告病危,这使我们大为懊恼,自责不应该不及早去请贺院长作序,万一真的拿不到他的序文,将会留下永远的遗憾。幸好,生命力极强的贺老院长,挺过了这次差一点阴阳相隔的难关,在1989年11月初就出院了,我和戴鹏海就说赶快去请他作序,当时我们还是想请他写上几百字的短序就可以了;而戴鹏海回来告诉我,贺院长说为萧友梅文集作序不能马虎,他总要了解文集编得怎么样了,虽然他不可能一篇篇地去看萧的原文,总得告诉他萧的各篇文论的大意,有哪些可以称道的重要观点和学术价值,要求我们给他写一份说明材料,而且要字写得大一些,方便他看。贺院长的回答使我深受感动,我就连夜用十来张大稿纸和粗黑笔,按照当时已经基本定稿的《萧友梅音乐文集》所收56篇文论的“题解”,逐篇简介内容,对一些重要著作如博士论文和《旧乐沿革》等等,写得更详细一些,也引述了一些我认为重要的萧文原话,并汇报了文集的体例和我们的编辑工作已经完成的状况。这份简介由戴鹏海

拿给贺院长,没过几天,是在1989年的11月16日,我们就拿到了贺院长亲笔写就的长达2000多字的序文初稿,其中有些地方空开几行,注明要我们按照文意选择萧文适当的原话加上去,就由戴鹏海按贺院长的提示这样做了,再请贺院长过目定稿,这就是我们今天翻开《萧友梅音乐文集》就可以看到的,观点鲜明,文笔具有特有的思想锋芒的“贺绿汀序”;我们还不要忘记了贺院长写这篇序文时已是86岁高龄,而且他的夫人姜瑞芝当时也正重病住院,贺院长完全是不管不顾地奋力写就这篇序文的。

回顾了贺院长支持我们编《萧友梅音乐文集》,我想说说自己受到的教益。

这次学校招聘新的院长,我按照报上的公示,写了一封信,提出自己的意见,我提的一个主要意见,是希望新聘的院长要是一位教育家,或者说要以教育家的精神来办好上海音乐学院。提倡教育家办学,是温家宝总理在上一届人代会上所作政府工作报告提出来的。什么叫教育家办学呢?我的理解,当然要有正确的教育理念和高超的教育水平等等,但我以为更重要的是要有一种教育家的精神。我国近现代音乐史上第一位音乐教育家沈心工先生,在他的自传体家庭小说里写过这样一句话,他说:自己在创办主持南洋公学附属小学(学堂乐歌的发祥之地)的30年间,完全是以“好像自己身家性命用全副精神干”的态度度过的。把办学当做自己的身家性命来干!我以为这应该是教育家办学的根本精神。我们中国历史上从古代到近现代有不少这样的教育家,我们上海音乐学院的创办人蔡元培先生和萧友梅先生,就是这样的教育家,而贺绿汀老院长更是我们大家都感同身受的一位中国音乐教育家的楷模。不用说别的,就拿支持我们编《萧友梅音乐文集》来说,贺院长如果不是把我院创办人萧友梅先生的历史文献和遗稿当做自己的身家性命,会这样毫不犹豫地:萧友梅已经死了,我贺绿汀还在,应该先编萧友梅的吗!贺院长如果不是把编好萧友梅的文集当做自己的身家性命,会在他86岁高龄,不顾病后之身和夫人重病,从亲自登门请译,到奋力作序吗!支持我们编《萧友梅音乐文集》,也许只是贺院长把一切都献给了我们上海音乐学院的丰功伟绩中的一桩小事,但就是这样的小事,也闪耀着把学校当做自己的身家性命的教育家精神的光辉!

在结束我的发言的时候,我忍不住要向刚刚离任的和现已上任的院领导们发问:你们同贺院长相比,在以教育家精神办学这点上有多大差距!?不用说别的,就拿贺院长是这样当作自己身家性命一样支持我们编萧友梅的文集来说,各位院领导们知不知道?我院所保存收藏的萧友梅的遗稿,其中有:中国近现代音乐史上第一部以中国音乐为主题的博士论文,及其汇集与亲笔摘抄长达十数万字的论文史料;有中国第一部管弦乐曲的总谱与分谱手稿;有第一部弦乐四重奏的总谱与分谱的手稿;还有第一部用于中国高等音乐教育的西洋音乐史印稿和中国古代音乐史手稿……对于这些独一无二又不可再生的珍贵历史文献,至少我从1998年离休退

下来以后的十来年间,不知口头的和书面的提出过多少次,应该重视珍藏!请问院领导们听到了没有?采取了什么样的应采取的珍藏措施了吗?请你们扪心自问:有没有像自己的身家性命正面临危险的感觉!如果再这样得过且过地不作为,听任这些从1916年前后到今天已历尽坎坷快近百年的文献损佚泯灭,对得起萧友梅先生和我们的贺绿汀老院长吗?

我的发言就到这里,恳请各位批评,尤其希望诸位已离任的和新上任的院领导不吝赐教。

2009年4月3日草毕

在“2011年中国音乐史高层论坛”上的即席发言

这次得到戴嘉枋会长和郭克俭院长的邀请,我和老伴张东珍来参加“2011年中国音乐史高层论坛”,非常高兴。我是在1953年3月5日之前到过金华的,那时我在华东戏曲研究院工作,在那年的春节前,先随上海实验越剧团(当时还没有成立上海越剧院),到越剧的发源地嵊县与新昌,观摩民间戏曲歌舞的演出,然后就到金华来,因为华东戏曲研究院负有调查华东地区戏曲剧种的任务,我们是来观摩金华的婺剧的,连日连夜地看戏、采访老艺人和录音记谱,一直到1953年的3月5日,正在剧场看婺剧徽戏的演出,忽然,剧团的团长上台宣布:斯大林于1953年3月5日去世,中国全国停止娱乐3天。于是我们就中断调查工作回上海去了。因此,我这次是58年(1953—2011)之后再金华,真是难得的高兴!

我们来到这里,得到了浙师领导和操办会议的各位老师同学热情的接待与无微不至的照应,我们被当作“重点保护对象”,走几步路都有同学搀扶着,实在是折受不起啊!在此表示衷心的感谢!

从论坛听到了不少精彩论文的宣讲,感受到生动和谐的学术氛围。

我是1998年离休退下来的,虽然到目前还在带研究生,但总归是退下来不在教学与科研的第一线了,因此可以从容地反思曾经走过的路和总结一些经验教训。我以为走上了学术之路,要紧的是坚持目标如一,而又能作多方探索。对于同学同道则应彼此照应,相互支撑。我所在的上音音乐学系,由于我们的师长钱仁康教授、谭冰若教授、夏野教授等身教言教的榜样,一直有着和而不同又合作奋进的良好学术氛围,我以为这是最重要的,我们自己在任何一个集体或与人合作,也应该做这样的善于营造良好学术氛围的人。

那么怎样来做呢?我以为最要紧的是对于别人的批评指正要从善如流,别人批评得对的就改正,说错了的也应该无则加勉,而用不着一定要去与人“商榷”为好。对于批评指正别人,则应该与人为善,决不要去故意设局挑刺——如果遇上这

样做的人,可要保持警惕,决不要上他故意激怒你的当。

前几年我就碰到过一回:约我写的文章在前一年就发表在他可以看到的学报上了,隔一年由他主编的文集里收我这篇文章时,事先不给我打招呼,却加上了此处有误、这里错了的按语,还同时配发了一篇指名道姓的批评文章。你既然看出文章有误,为什么不—看到发表和编入文集时就向作者指出来呢?如果你指出的确实是此人有错,可以让他改正了再收入你主编的文集么,为什么要突然袭击似的背着作者一斧一斧地砍过来呢?我看你这是存心要出人丑,以显示自己高明,就是对于叫你评审的学生论文,也不作兴这样毫不尊重人的做派吧!可见此类人绝不是与人为善的正派人,不是在搞学术,而是在玩权术。

那么,怎样应对这种人呢?当时我心中有气,正想写点什么出出气,正在这时看到了电视上播出马革顺先生举行了“九五之尊”的音乐会后,接受记者的访谈,记者问:马先生九五高龄(马先生插话“我不是九五之尊”——因为那是称颂皇帝的,马先生不要——“我今年96岁了”)还能亲自指挥大型合唱音乐会,你的人生经验是什么呢?马先生答道:我奉行的是人不犯我,我不犯人;人若犯我,我必闪人——我让开!

我听到这里不禁大呼太对了!应该学学马先生,何必生气,更何必回应,自己闪开让开,别再给他因你的回应再用板斧来砍你的机会,既不耽误自己的功夫,又避免再遭生气,多好呢!当然,应该记住与这样的人保持距离,不要上他再设局造陷阱的当。

也许是因为自己已年届七九,马上就要八十了,更容易听一些劝人珍重的话,因此我对缪天瑞先生的人生经验——要善于放弃,放弃自己的能力做不到做不成的事和没有任何意义的名、利、权、位一类的事,而只做自己有兴趣也只有自己能做成和应该做的事——非常听得进,因为这样可以让自己活得更从容不迫一些。

如果我的这些说道,给各位与会的同道,特别是我们的青春年少的同学们听了,觉得还有点参考价值,那么,我这次来参加论坛,就算是尽了我应尽之责了。

再次感谢戴会长郭院长的盛情邀请和各位老师同学们的真情接待照应,谢谢!

2011年12月14日据回忆增补草毕

关于艺术音乐论域五个讨论提纲

韩锺恩

一、音乐的艺术起源

格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》断言:西方艺术音乐的历史始于基督教会的音乐^①。

诚然,这里讨论的西方音乐的历史始端并非一般意义上的艺术起源问题,诸如:游戏、巫术、劳动^②,以及情感、摹仿、想象、幻想等等,而主要着眼于如何通过历史文化形成的结构驱动。

就此而言,以下三本相关西方音乐的史书叙事可资参考:

1. 格劳特、帕利斯卡的《西方音乐史》:……随同破坏的过程,竟然有一个以基督教会为中心的相反的创造过程在悄悄地进行着。10世纪前基督教会一直是欧洲的主要(往往也是唯一的)团结纽带和文化渠道。……西方艺术音乐的历史始于基督教会的音乐^③。

2. 亚伯拉罕的《简明牛津音乐史》:当基督教成为国教以后,教堂音乐就成了

① [美]唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡:《西方音乐史》(Donald Jay Grout, Claude V. Palisca: *A HISTORY of WESTERN MUSIC*)(FOURTH EDITION)(W. W. NORTON & COMPANY, INC.),汪启璋、吴佩华、顾连理根据1988年第四版(由美国诺顿公司授权)翻译出版,北京:人民音乐出版社,1996年1月第1版, p. 1。

② 参见王宏建主编:《艺术概论》(高等艺术教育九五部级教材·中国艺术教育大系)中的有关叙事,北京:文化艺术出版社,2000年1月第1版, pp. 191-197。

③ [美]唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡:《西方音乐史》, p. 1。

遍及帝国版图内所有地区的最重要的音乐形式。由于蛮族入侵以及西罗马帝国的衰亡而带来的混乱状况,教会中拉丁语地区的礼拜仪式和音乐都不再受拜占庭的影响。它们以自己的方式发展着,离东方音乐越来越远,结果建立了西方音乐的基础——在很长的时期内,西方音乐一直是基督教的音乐^①。

3. 朗的《西方文明中的音乐》:现代西方文明中,讨论音乐艺术习惯上有双重含义:其一是流行音乐或民间音乐;其二是艺术音乐。……所有西方语言中,音乐一词都暗示该艺术得自缪斯,源自缪斯。希腊的缪斯神,后来成为所有艺术门类的保护神,开始时只有三位。其中两位体现所有艺术的共同特点:学习和记忆,而第三位的名字是歌^②。

如果依此溯流探源,从音乐技艺到音乐诗艺再到绝对音乐,在去历史功能之后再度还原纯粹声音自身存在(TMI: The Music Itself)^③,能否及至 to be 关切? 就像语音发生的两个最基本的词语单位拟声词和感叹词,摹仿与感叹作为艺术发生的两个最基本的动作,同样也是声音的最初示意方式,进而,在情感意向设入之后,再融入到具有严格规范的形式结构当中,由此形成音响经验的最后含义方式,并且把有意义的声音呈现出来。

二、音乐的审美发生

鸣响地被运动着的形式(Tönend bewegte Formen),这是汉斯立克提出音乐的内容就是乐音的运动形式^④这一经典命题的原文直译,这里的鸣响即音乐的鸣响。诚然,作为音乐美学的一个理论表述,这一观点已经远远越出音乐的概念边界,一

① [英]杰拉尔德·亚伯拉罕:《简明牛津音乐史》(Gerald Abraham: *The Concise Oxford History of Music*)(© 1979 by Oxford University Press),顾彝译,钱仁康、杨燕迪校订,上海:上海音乐出版社,1999年12月第1版,pp.4-5。

② [美]保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》(Paul Henry Lang: *Music in Western Civilization*)(Copyright © 1997 by W. W. Norton & Company, Inc.),顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译,杨燕迪校,贵阳:贵州人民出版社,2001年3月第1版,p.3。

③ 案,2009年9月29日下午,德国音乐学家、柏林洪堡大学音乐学系系主任赫尔曼·达努泽(Hermann Danuser,1946—,男)教授顺道由北京中央音乐学院来上海音乐学院演讲《关联域的艺术——论音乐学的特殊性》,其中提到这样一个概念:The Music Itself(简略表述:TMI)。

④ [奥]爱德华·汉斯立克:《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》(增订版)(Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch ≈ Schönen, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*),杨业治根据莱比锡布赖特科普夫与黑特公司1918年第十二版译出,北京:人民音乐出版社,1980年12月第2版,p.50及注^①。

定意义上,已然进入艺术范畴,一方面有智力的技巧,一方面有手工的技巧,即便是在最低等形式的劳动实践中,也包括技巧的成分,这里面,最重要的一点就是让人们意识到,艺术不仅有别于自然,而且,很多方面刚好和自然相反^①,因此,所谓进入艺术范畴,即创造性与感性经验^②。

进一步,审视艺术音乐(art music)这一概念,以西方音乐为例,并非仅仅表明作为它的历史发展主导原则的中心观念就是理性,其本质标志是理论、记谱法、作曲、历史性和可转移性——一个特征复合体^③,更加深入的关注是:

1. 作为一个史学概念,是历史形成的,并带有学术政治与文化集权性质。所谓学术政治与文化集权性质,因为它显然有别于依据地域界标和种族印记而形成的一般命名,而是一种在格列高里圣咏基础上发展起来的艺术音乐(art music),由此非地缘性与非血缘性关系,则依据以宗教文化为主要标帜的物缘性关系而发生,并不断生成。

2. 作为一种现实存在,除了有特定的指涉范围以外,又有确定的意义定位。所谓确定的意义定位,因为它显然有别于依据文化现象和音乐规范而形成的一般定义:是一种没有任何他者给出要求的本体论承诺^④,由此去泛化性与去抽象性关

① 参见陈嘉映主编:《西方大观念》(THE SYNTOPICON AN INDEX TO THE GREAT IDEAS OF WESTERN CIVILIZATION)第一卷,条目:艺术/art中的有关叙事,北京:华夏出版社,2008年1月第1版,p.51。

② 案,在塔塔尔凯维奇看来,艺术、美、形式、创造性、模仿、美感经验是西方美学的六大观念,参见[波]瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》(Władysław Tatarkiewicz: DZIEJE SZESĆCIU POJĘĆ(A HISTORY OF SIX IDEAS))中的有关叙事,刘文潭根据波兰科学出版社2005年版(Wydawnictwo Naukowe PWN SA,2005)译出,上海:上海译文出版社,2006年8月第1版,再案,就西方美学范畴而言,还可参见朱立元主编:《西方美学范畴史》(三卷)中的有关叙事(包括:8个哲学基础性范畴:存在、自然、自由、实践、感性、理性、经验、语言,8个构成美学学科系统的主干范畴:艺术、美、形式、情感、趣味、和谐、游戏、审美教育,10个(组)具体审美范畴:再现、表现与呈现、优美、崇高、悲剧与悲剧性、喜剧与喜剧性、古典与浪漫、象征、丑、荒诞、现代性与后现代性),太原:山西教育出版社,2006年1月第1版。

③ [德]汉斯·亨利希·埃格布雷特:《西方音乐》(Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland)(Copyright © Piper Verlag GmbH, München),刘经树译,长沙:湖南文艺出版社,2005年1月第1版,p.22。

④ 参见[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》(Jean-François Lyotard: L'INHUMAN, Causeries sur le temps)(© Éditions Galilée, 1988, 9, rue Linné, 75005 Paris)中的有关叙事,罗国祥根据法国伽利雷出版社,1988年版译出,北京:商务印书馆,2000年9月第1版,p.196。

系,依据以音响结构为绝对原则的实体性关系而发生,并不断生成。

3. 由此可见,它不仅是一种有特定范围的现实存在,而且,更是一种具确定意义的史学概念,甚至还可以说,是一种意识形态,这种意识形态的一个十分明确的指向,就是:围绕音乐作品中心而成型的感性体验。

三、先验声音的感性显现

本雅明的《论语言本身和人的语言》:语言传达事物的语言存在。然而,这个存在最清楚的表达形式就是语言自身。因此,“语言传达什么”这一问题的答案就是“所有语言都传达自身”^①。德里达:《声音与现象——胡塞尔现象学中的符号问题导论》:现象学的声音就是在世界的不在场中的这种继续说话并继续面对自我在场——被听见——的精神肉体^②。两者并非针对一件事情,却有着共同的意义指向:先验声音的感性显现。

先验声音是一种没有缘由和不受制动的声音存在,而音乐则是先验声音的最后存在,其形而上学意义,即在表达情感之外的别的东西和实现人与人之间交流的同时,成为一种只供人的感性愉悦的声音,由此,之所以将只供人的感性愉悦作为人类对声音进行最后命名的理由:

1. 作为根源,只有通过形式直觉方可有所表达,进而交流,并成为历史;

2. 处于纯粹感性与直觉当中,并由此向元经验状态还原;

3. 之所以有别于别种艺术方式,即占有别种艺术方式所没有的感性直觉(惟有过通过听觉感官和感受;因为,仅仅向自然表达和人与人之间的交流,进而表现人的情感与其他,以及历史的综合,则别种艺术同样可以担当)。

毫无疑问,音乐中的声音,无论是摹仿与感叹声音之外的东西,还是摹仿与感叹声音本身,它都是人为造成的声音,因此,也是具有人文性的声音。那么,这种具有人文性的声音,最初的发生又是怎么样的呢?

有关研究显示,具有人文性质的声音主要还是通过人的表达的发生,甚至于可以说,最初的人文表达是无声的,或者说,在人文历史的发展进程中,无声表达是先

^① [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》(爱德蒙·杰夫科特英译),王广州译,载《本雅明文选》(陈永国、马海良编),北京:中国社会科学出版社,1999年8月第1版, p. 264。

^② [法]雅克·德里达:《声音与现象——胡塞尔现象学中的符号问题导论》(*La Voix et le Phénomène*)(别译:《言语与现象》)(Presses Universitaires de France, 1967),杜小真根据法国大学出版社1967年版译出,北京:商务印书馆,1999年8月第1版, p. 18。

于有声表达的^①。之后,就是声音发生,并即刻形成摹仿和感叹的分岔:一方面是拟声的单音节,一方面是激情的惊叹词。再接下去,语义才开始进入语音,并且,通过提取与意义有关的东西和摈弃与意义无关的东西而使其得到限定。再再之后,既然语义已经进入语音当中,那么,其人文性质就一定是不可避免的^②。

从声音的人文意义与美学指向的历程看:最初,无声表达先于有声表达;之后,声音发生并形成分岔,一方面是摹仿(拟声的单音节),一方面是感叹(激情的惊叹词);进一步引申扩充,与外来摹仿相应者是通过声音去表现别的东西,与内在感叹相应者是通过声音来给出声音本身;由此,语义开始进入语音,并通过提取与摈弃和意义有关与无关的东西,使其得以限定;至此,声音的人文性质得到确定。再进一步关联其美学指向,声音具有示意与含义两种功能:摹仿与感叹作为声音的最初示意方式,在情感意向设入之后,再融入到具有严格规范的形式结构当中,就此形成音响经验的最后含义方式,并且把有意义的声音呈现出来。

末了,声音变成音乐向人们显现,即先验向经验的持续转换,无论是康德、黑格尔的合题先验存在的感性显现,还是马克思人的本质力量的对象化,全部问题所展现出来的,就是这样一些关系:人与自然之间所形成的物我关系,人与人的创造物

① 参见维柯:《第一版新科学:关于导致发现氏族自然法新体系原理的民族本性的新科学的原理》([意]詹巴蒂斯塔·维柯:《维柯著作选》,[英]利昂·庞帕编译, Giambattista Vico: *SELECTED WRITINGS*, edited and translated by Leon Pompa, Cambridge University Press 1982, 北京:陆晓禾据英国剑桥大学出版社, 1982 年版译出, 周昌忠校, 北京:商务印书馆, 1997 年 11 月第 1 版, p. 196) 中的有关叙事:后来,他们专心思考为了彼此交流思想而必须自我表达的问题。因为他们缺乏语词,这种必要性使这些无音的人自然地变得富有独创性,他们用与他们想要标示的思想有着自然关系的事物和动作来达意。于是,我们发现,诸最初民族的最初语词都是无音的;再参见李泽厚与赵宋光的有关叙事,李泽厚:《人类起源提纲》(1964 年)(载李泽厚:《实用理性与乐感文化》,北京:生活·读书·新知三联书店, 2005 年 1 月第 1 版, pp. 198 - 199):只有在原始劳动活动中,在动作思维的活动中,一定的声音材料(言语、音节)与这些活动逐渐建立条件联系,使原先这些声音材料开始获有反映客观因果的内容和性质。即是说随着这种动作与语音的条件联系的发展,语音具有了语义,成为动作的相应符号,便逐渐代替动作。动作思维的形式逐渐让位于言语思维的形式;赵宋光:《论从猿到人的过渡期》(载《赵宋光文集》第一卷,广州:花城出版社, 2001 年 12 月第 1 版, p. 13):但在过渡期的前期,因为形成中的人从猿类祖先继承下来的喉管和口部器官是不发达的,比手落后得多,所以“手势语”的发展曾经遥遥领先。使用工具活动的范围越扩大,群体使用工具活动中的协作越发展,需要传达的超生物经验就越增长,手势语要求有声信号来补充的情况也就越频繁,这种需要促使言语器官在形成中的人身上慢慢地然而确定不移地发达起来,能发出一个个互相区别的音节,伴随着手势语一起,参与对超生物经验的传达。

② 韩钟恩:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》,上海:上海音乐学院出版社, 2004 年 7 月第 1 版, p. 98。

之间所形成的主客关系,人与人的表述之间所形成的断言关系,人的表述本身语言中的语义与语音之间所形成的意象关系。这些关系最为根本的,都是在人这个主体和他之外的其他对象之间形成的;这些对象最为突出的,又都是由人这个主体设定的。

四、声音经验的先验表述

一个十分突出的难点在于:感性经验究竟如何通过理性概念进行合式表述?这里,有一个基本的前提,无论是通过理性概念表述了的表象(所识),或者是通过理性概念进行表述本身(能识),都必须经由语言这个中介。于是,进一步的问题就是,表象(所识)与表述(能识)以及语言,又如何可能与感性经验相合并成为同一体?

以现象学的逻辑路径为例:面对实事本身:通过向直观的本源源泉以及在此源泉中汲取的本质洞察的回复^①,返回到直接直观这个最初的来源,回到由直接直观得来的对本质结构的洞察^②,对直接体验到的现象进行描述^③,通过意向(即:直接面对对象意识方式和指向主体自身的直觉行为)去把握对象在经验和意识中的显现,进而,去把握由经验和意识构成的那种显现方式^④。

由此出发——

面对实事本身(Zur Sache selbst):通过意向(直接面对对象意识方式和指向主体自身的直觉行为)去把握在经验和意识中显现的对象,进而把握由经验和意识构成的那种显现方式;

面对思的事情(Zur Sache des Denkens):把这种通过意向把握到的在经验和意识中显现的对象以及显现方式当作思的事情;

面对语音还原(Zur reduction Phonem):追究声音的先验存在;

① 参见胡塞尔《Aufsätze und Vorträge (1911—1921)》,Hau XXV, Dortrecht u. a., 1987, S. 63f.》中的有关叙事,载倪梁康主编:《面对实事本身——现象学经典文选》,北京:东方出版社,2000年12月第1版,p.7。

② 转引自[美]赫伯特·施皮格伯格:《现象学运动》(Herbert Spiegelbert: THE PHENOMENOLOGICAL MOVEMENT, A Historical Introduction) (Third Revised and Enlarged Edition, Copyright (c) Kluwer Academic, Publishers B. V. 1965, 1981),王炳文、张金言译,北京:商务印书馆,1995年10月第1版,p.40。

③ 参见[法]莫里斯·梅洛—庞蒂:《知觉现象学》(Maurice Merleau-Ponty: PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION) (Édition Gallimard 1945) 中译本译后记中的有关叙事,姜志辉据法国伽黎玛出版社,1945年版,1992年重印本译出,北京:商务印书馆,2001年2月第1版,p.572。

④ 韩钟恩:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》,p.59。

直接面对音响敞开,通过绝对临响(Absolute Living Soundscape):亲历从声音的形而下体现到形而上显现的全部过程;

——都将会面临这样一个尖锐的问题:如何通过文字语言进行合式表述。

毋庸置疑,这里存在着一个文字语言表述的悖论。无疑,这是音乐美学在操作层面上之所以极度困难的一个问题。如果说音乐以及艺术的发生确实如一般所说是语言终止之后,也就是说,音乐艺术是表达文字语言所不能表达的东西,那么,运用文字语言去进行描写与表述本身就形成了这样一个悖论:通过文字语言去描写与表述文字语言所不能表达的东西。

就此启动以下程序:

1. 基于三个层面:处于经验层面进行现象诠释:音乐之所以是作为从外间受到激动的内在感情的不由自主的表现^①;处于先验层面进行本体承诺:音乐之所以是没有他者向我们要求任何东西^②的声音存在;处于终极层面进行存在定位:音乐之所以是这个在现时抽象中被给予之物与语词含义在规律表述中所指之物是真实而现实的同一体^③。

2. 提出三个追问:对存在者是什么的追问:一种不可取代与难以替换的存在是什么?对存在者之所以存在的追问:一种存在者之所以存在的“是”是什么?对存在之所以如是表述的追问:一种存在之所以如是表述的“是”是什么?

3. 给出三个关切:体验问题的认知关切:对体验叙述进行认知表述;感性问题的理性关切:对感性描述进行理性表述;美学问题的哲学关切:对美学陈述进行哲学表述。

4. 确定四个事项:作品事实,经验实事,意向立义,先验存在。

由此,通过历史叙事与意义陈述,进行合式表述:

① 参见[德]理查德·瓦格纳:《瓦格纳论音乐》歌剧与戏剧中的有关叙事(廖辅叔译,上海:上海音乐出版社,2002年5月第1版,p.366):作为从外间受到激动的内在感情的不由自主的表现,内在的人的最原始的表白器官正是声音语言。

② 参见[法]让—弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》听从中的有关叙事(p.196):在声音和声调艺术(用或不用新工艺的)中揭示出一个瞬间的听从意味着我们(谁是“我们”?)的存在归功于事件的给予。可以说,呈请(requête)是本体论的,无人向我们要求任何东西。

③ 参见[德]埃德蒙德·胡塞尔:《逻辑研究》,第二卷:现象学和认识论研究,第一部分(Edmund Husserl: LOGISCHE UNTERSUCHUNGEN)(Zweiter Band, Erster Teil)(Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis 1984 by Martinus Nijhoff, Publishers, The Hague)引论中的有关叙事(倪梁康根据海牙马尔蒂米斯·内伊霍夫出版社《胡塞尔全集》1984年德文版译出,上海:上海译文出版社,1998年12月第1版,p.5):那些产生于遥远、含糊和非本真直观中的含义对我们来说是远远不够的。我们要回到“实事本身”上去。我们要在充分发挥了的直观中获得明见性:这个在现时抽象中被给予之物与语词含义在规律表述中所指之物是真实而现实的同一体。

词与物:事物秩序的历史叙事;

词与义:意义谱系的逻辑陈述。

进一步整合,其最后程序应该到达其终极方式:

声音概念的历史叙述,声音历史的经验描述,声音经验的先验表述。

五、音乐与音乐学的共生

至于音乐与音乐学两者的关系——

阿德勒:《音乐学的范畴、方法和目的》^①所言:音乐学与组织化的音响艺术同时产生。只要自发的歌曲不假思索地从喉咙迸发出来,只要音响产品不够清晰、无组织,就不存在什么音响艺术问题。只有当音调具有可比性,并根据其音高加以量化——这种量化首先由耳朵来承担,然后由乐器进行;只有当人们思考几个音之间的关系以及由它们组合成的整体,并且基于原始的美学规范想像组织起音响产品,然后我们才可以讨论音响材料上的艺术以及有关音乐的知识。……所有能宣称自己有音响艺术的民族,都有音响科学,即使他们还没有发展出自己的音乐学体系。前者[音响艺术]越高级,后者[音乐学]越发达。音乐学的任务根据音响艺术的发展状况而变化^②。

埃格布雷特:《西方音乐》所言:她以实践、表演特别是以作曲出现;音乐实践却一直由理论伴随着,理论在此理解为集中于实践的考虑、概念上的认知和学说。事实上,这种实践和理论的相互并列是西方音乐的组成和涉及本质的一个特征^③。

克尔曼:《沉思音乐——挑战音乐学》所言:我们在这里关注理论和分析,是因为它们对音乐知识有贡献,而不是对音乐创作有贡献^④。

——实际上,即是基于发生学意义对音乐学的诠释:音乐发生即音乐学生成。

由是,作为理论学科,音乐学就是把人的音乐感性活动及其结果作为自己的研

① 载《音乐学季刊》(*Vierteljahrsschrift Musikwissenschaft*)创刊号,1885年1月,维也纳。

② [奥]阿德勒:《音乐学的范畴、方法和目的》(*Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft*),转引自陈铭道:《音乐学——历史、文献与写作》,北京:人民音乐出版社,2004年1月第1版,pp.9-10。

③ [德]汉斯·亨利希·埃格布雷特:《西方音乐》, p. 1。

④ [美]约瑟夫·克尔曼:《沉思音乐——挑战音乐学》(*Joseph Kerman: Contemplating Music: Challenge to Musicology*),朱丹丹、汤亚汀译,汤亚汀校订,北京:人民音乐出版社,2008年4月第1版, p. 80。

究对象,一定程度上说,就是以理性的姿态,通过认知的方式去观照这样一种感性活动及其结果,一方面是具有确定可靠的形式,一方面是足以引发充分有效的感性,再加上源流清晰的历史。

具体包括:音乐作品与音乐现象的结构形态(进一步,音乐作品的音响结构功能与音乐事项的音声功能结构),音响乐谱的书面写作与音声事件的口头传承,音乐体验以及相应的感性直觉经验,音乐认知以及相应的理性统觉概念,作品修辞通过整体结构描写与纯粹感性表述并及音乐自身存在,声音概念与感性修辞的规模作业,音乐史以及相关音乐作品的现实存在、历史存在、意向存在,等等。

引申扩充:如何通过音乐表达情感?如何通过诗意转换情感?如何通过文字语言描写表述文字语言所不能表达的东西?进一步,以诗意(艺术)方式想象情感的声音存在,以诗性(技术)方式激发声音的结构驱动,以诗学(学术)的方式表述真理的自行置入。再进一步,如何切中音乐感性直觉经验?为什么要折返学科原位?之所以始终存在的形而上学写作?

其下位学科——

依对象确定者,诸如:音乐哲学,音乐美学,音乐批评学,音乐史学,音乐人类学,音乐形态学,音乐心理学,音乐分析学,等等。

依方法确定者,诸如:历史音乐学,体系音乐学,民族音乐学,思辨音乐学,实证音乐学,分析音乐学,批评音乐学,考古音乐学,描写音乐学,诠释音乐学,实验音乐学,等等。

2010年9月28日至10月24日

写在沪西新梅公寓

贝多芬晚期的艺术境界

——上海音乐学院 2007 年第四届国际钢琴大师班讲演录

杨燕迪

一、中期贝多芬/晚期贝多芬： 从“人定胜天”到“天人合一”

对于贝多芬(1770—1827年),我们似乎已经非常熟悉。辞世 180 周年以来,贝多芬早已被公认是整个(西方)音乐史中最具代表性、最有影响力的伟人巨匠。汉语世界中对贝多芬的认识,可用一句大家都耳熟能详、颇富文采的话语来做概括——所谓“集古典(主义)之大成,开浪漫(主义)之先河”。另一句解释贝多芬作品内涵的口号式箴言是——“从痛苦走向欢乐”,同样极富感召力。一般而论,我们好像满足于这样的界定,不再作进一步的深究。

众所周知,贝多芬的音乐创作可被明确地划分为早、中、晚三期。而人们最熟悉、上演频率最高的作品是贝多芬的中期创作。音乐史家已经达成共识,1802 年之前可被看作是贝多芬的早期。此时的贝多芬虽已在维也纳显露才华,站稳脚跟,但创作内涵和风格尚显稚嫩。1802 年至 1803 年间,贝多芬因患耳疾而经历了一场著名的精神危机——濒临崩溃,并写下著名的《海立根施塔特遗嘱》。令后人永远感佩不已的是,凭借艺术的力量贝多芬战胜了这场精神危机,并由此步入自己的创作成熟期:也即贝多芬的中期。而标志这场精神胜利的一个物质性结晶,就是那部极为著名的《第三交响曲》(“英雄”)。

自此至 1812 年,贝多芬在近十年的时间中,创作了一大批彪炳史册的著名杰作。目前在音乐会中频繁亮相的贝多芬曲目,许多都出自这一时期:包括《“华尔

斯坦”钢琴奏鸣曲》、《“热情”钢琴奏鸣曲》、《第五交响曲》(“命运”)、《第六交响曲》(“田园”)、《拉祖莫夫斯基四重奏三首》作品 59、《小提琴协奏曲》、《第五钢琴协奏曲》(“皇帝”)等等。这些作品不仅上演率极高,而且对后世的音乐发展产生了难以估量的强大影响。可以推断,鉴于贝多芬取得的高度艺术成就,即便他在 42 岁中年时就此辍笔,他也完全有资格成为整个音乐史中处于最高等级的大师之一。

为此就不难理解,人们往往习惯于从中期风格的角度领会和认识贝多芬。总括而论,中期的贝多芬,典型地体现了“英雄”风格。在音乐技术上,贝多芬的追求集中体现为“扩展”:他全方位地开掘了当时音乐语言的各种潜能。这其中包括曲体上的大规模扩张,篇幅和长度的超常规扩充,主题/动机乐思的高密度运作,和声张力的大幅度提升,以及节奏冲力的高强度处理,等等。在精神内涵上,这一时期的贝多芬创作,不妨用“人定胜天”这一成语来定位。需提请注意,这里的“人”,不仅指集体的人,更是特指个体的人。贝多芬的中期作品中,明确体现出强烈的个人主动性和个人性的英雄主义,从而对人的积极力量作出了全面肯定。显而易见,这种带有强烈现代感的个人意识,正是启蒙运动和法国大革命的思想遗产。贝多芬经由自己独特的个人(生平和艺术)体验,通过声音的特别方式抓住了时代的脉搏,发出了时代的最强音。这也就是为何我们后人每每听到贝多芬的中期作品,依然会感到心潮澎湃乃至热血沸腾的原因。

但是,在 1812 年之后,贝多芬的创作陷入了低潮。随后,其作品风格与表达内涵发生了明显的转向。“贝多芬的晚期风格”从中艰难浮现,最终在 1817 年至 1818 年间成型,并保持至去世。贝多芬最后十年的创作,由此成为一个独立的风格单位,标志着一个崭新的艺术境界。

那么,这是怎样一种境界?在贝多芬中期如此壮观的景象之后,如何还能想象更为卓绝的艺术景观?

这正是贝多芬晚期创作所要作出的回答。一个对世界、对人生、对艺术怀有坚定自信并取得全面成功的音乐家,随着暮年来临,重新开启自省之路,通过透彻的再次思索和体察,终于修炼成为一个洞悉世界、并达至涅槃的智慧哲人。如果说中期的贝多芬体现了“人定胜天”的宏伟气概,则晚期的贝多芬就达至“天人合一”的悠远境界。在前者,“人”与“天”形成对峙,经过硝烟弥漫的抗争,“人”的一方最终胜出;在后者,“人”不再看重外在的胜负得失,而是与“天”求得和解,并最终与“天”达成一致,从而获得内心的宁静。为此,自 20 世纪以来,开始有越来越多人意识到,贝多芬的晚年创作是该作曲家最伟大的艺术结晶,其晚期风格是他最伟大的艺术创造。

有意思的是,针对贝多芬晚期创作的特殊性,倒是一位深谙音乐理路的文学家道出了其中的一丝真谛。著名的捷克作家昆德拉在《帷幕》一书中这样写道:“在

最后十年中……他(贝多芬)已经达到他艺术的巅峰;他的奏鸣曲和四重奏与其他任何作曲家的都不同;由于它们结构上的复杂性,它们都远离古典主义,同时又不因此而接近于年轻的浪漫主义作曲家们说来就来的泉涌才思:在音乐的演变中,他走上了一条没有人追随的路;没有弟子,没有从者,他那暮年自由的作品是一个奇迹,一座孤岛。”

这段话精确地规定了贝多芬晚期创作及其风格的历史地位。然而,在国内的音乐界和文化界,对贝多芬晚期创作的理解深度仍嫌不足。这自然造成对贝多芬整体认识的扭曲和误解。如果回过头再仔细检视“通过痛苦走向欢乐”和“集古典(主义)之大成,开浪漫(主义)之先河”这样的表述,不免会发现其中存在问题。“通过痛苦走向欢乐”这个说法实际上无法涵盖贝多芬晚期创作的精神实质。而“集古典(主义)之大成,开浪漫(主义)之先河”这样的表述则基本没有考虑贝多芬晚期的艺术追求。我们将看到,针对古典主义的音乐语言和艺术理想,贝多芬的晚期创作实际上是一次非常个人化的创造性转型,而且没有任何后人跟进,因而绝不是“集大成”。针对浪漫主义的音乐理念和手法,贝多芬成熟的晚期风格其实是一次彻底的背离,因而也绝不是“开先河”。贝多芬在其晚年,似乎悄然站到了历史之外,进入了一座似乎难以让后人理解的“孤岛”。

这一过程是怎样发生的?为何发生?让我们将镜头切回到历史的原境中。

二、外部生活:时代状况与个人境遇

1812年的贝多芬,已是“人到中年”。因为创作了众多脍炙人口的杰作,他在当时就已被公认是最伟大的在世作曲家。他是一个完全依靠自己的艺术劳作获得社会身份认可的自由艺术家,受到维也纳所有政要和贵族的尊重,不仅衣食无忧,而且地位显赫,享誉全欧。可以说,此时的贝多芬正处在顶峰,事业如日中天。

但是,正因为他已经达到如此的高度,下一步的艺术方向反而成为问题。贝多芬内心中不时感到困惑和不安。

似乎是巧合。欧洲的政治局势与精神气候也正在发生深刻的变化,与贝多芬自身的内心困惑相呼应,或者说,贝多芬的内心困惑恰恰正是此时欧洲整个精神氛围的真实写照。就在1812年,拿破仑入侵俄国遭遇失败,这正是不可一世的拿破仑走向末路的开始。这一事件中暗含某种象征意味——法国大革命所代表的启蒙思想开始遭到怀疑乃至抵制。反启蒙的保守思潮开始萌动并逐渐弥漫。此时,理性主义的乐观信念开始动摇。对人性的根本看法与启蒙时代相比,色调开始趋于暗淡。人的理性力量果真像启蒙时代所宣称的那样值得信赖吗?

与这股怀疑理性主义的反启蒙思潮相对应,在音乐艺术中,浪漫主义的观念正在聚集力量,古典主义的理想则面临瓦解。与古典主义讲求比例、平衡的大型结构

思维不同,浪漫主义的抒情旋律开始走向前台,局部的色彩而不是整体的结构成为音乐的主旨。韦伯、舒伯特等浪漫主义新一代人已经崭露头角。面对这样的音乐局面,贝多芬感到有些无所适从。总体上说,他不喜欢年轻一代的创作。例如,他看不起罗西尼(认为他写得太快,创作不严肃),对施波尔、韦伯等年轻一代的作曲家评价也不高(觉得他们过于花里胡哨,华而不实)。尽管他这时越来越出名,但在音乐趣味上他自觉越来越不为人理解。音乐的发展方向是什么?下一步自己该如何走?贝多芬正处在一个重要的风格转折十字路口。这一阶段中,他的创作数量急剧下降。而且,某些作品中还隐约透露出了准浪漫主义的情怀与走向。如声乐套曲《致远方的爱人》(1816年)以及《A大调钢琴奏鸣曲》作品101(1816年)。在这些作品中,我们甚至能够感到某种舒曼式的流动性和抒情趣味。他在试探,在投石问路,但还没有作出决断。

就在贝多芬面临艺术风格转折的关口,他的个人生活中发生了三个重大事件,对以后的贝多芬具有极为深刻的心理影响,并促使他改变了艺术走向乃至人生态度。

第一个事件是写给神秘的“永恒爱人”的一封著名情书。此事刚巧也发生在1812年。这一年的6月,贝多芬给一位神秘的女性(此信没有写明收信人)写了一封口吻极为热烈真挚的情书,并在信中称其为自己心目中的“永恒爱人”。贝多芬身后很长一段时间中,关于这位女性是谁,曾有各种猜测。这也成为贝多芬传记研究中的一个著名课题。通过严谨的科学研究,美国的贝多芬权威学者梅纳德·所罗门在1977年撰文证明,这位女性应该是安东尼·布伦塔诺。她比贝多芬小10岁,出身于维也纳的一个贵族世家,丈夫是法兰克福的一个商人。可以推测,她和贝多芬都曾认真地考虑过婚娶成家的可能性。但后来的事实是,出于各种各样的原因,贝多芬未能如愿与她终成眷属。对于我们而言,这一事件最重要的结果是——从此,贝多芬再也没有与任何女性产生恋情。不难想象贝多芬的内心痛苦和挣扎,尽管他非常渴望人间的美好爱情,他却不得不接受一个残酷的现实:他不可能得到正常的爱情生活。

第二个事件是贝多芬的耳疾病症越来越严重,到1818年,他终于完全听不到外界的声音,所以只能启用“谈话簿”来保持与外界的交往(别人问贝多芬的问题,需要写在“谈话簿”上,贝多芬在看到文字后,再作出口头回答)。这个事件对我们理解贝多芬的意义在于,贝多芬的晚年由于完全失聪,进一步加剧了他的内心孤独和与世隔绝。可以想象,这样一个有着丰富内心生活的音乐家,被迫以非常艰难的方式维持与外界的交往,这样的生活状态必定影响到他的艺术创作和人生态度取向。

第三个(也是最重要的)生平事件是那场著名的官司——争夺侄子卡尔的监护权。贝多芬的一个弟弟在1815年因病去世,身后留下一个未成年的儿子卡尔。

贝多芬对弟媳妇的品格和能力心存疑虑,非常希望亲自抚养这个侄子。但是,贝多芬的弟媳妇作为卡尔的母亲,并不认同贝多芬的意愿。于是,贝多芬与弟媳妇之间,为了争夺卡尔的监护权对簿公堂,展开了一场旷日持久、极端曲折复杂的官司诉讼。这场官司对于卷入其中的所有人都是一场精神折磨,而且任何人都不是胜利者。贝多芬对弟媳妇无端猜疑,弟媳妇也反过来恶意诽谤贝多芬。更糟糕的是,由于贝多芬对卡尔管教过于严厉又拙于沟通,导致卡尔对这个令人生畏的伯伯产生抵触和反感,最终卡尔在 1826 年夏天因绝望而开枪自杀(未遂)。此事对于晚年体弱多病的贝多芬不啻是一次极为沉重的精神打击。虽然贝多芬的弟媳妇和卡尔在整个过程中有诸多不是,但不可否认,贝多芬也暴露出他在日常生活中的性格缺陷,以及他与常人很难达成正常沟通的行为缺憾。

就是在这样的时代状况和生活境遇中,贝多芬走向了他的“晚期”。

三、艺术发现:风格路线与精神境界

1817—1818 年,贝多芬在“令人烦恼的境况中”(如他自己在给朋友的信中所说)中,艰难地完成了《降 B 大调钢琴奏鸣曲》作品 106。这是贝多芬的晚期风格宣言——他终于作出了抉择。这首作品是贝多芬钢琴奏鸣曲(或许是所有钢琴奏鸣曲)中最困难、最艰涩、最庞大、最深奥和最险峻的巨作。在音乐风格上,它断然拒绝了浪漫主义的散乱放任,不仅坚决回复到古典主义大型曲式的刚正严谨,而且在对音响材料的深刻挖掘和抽象提炼上,甚至体现出某种义无反顾和一意孤行的极端性格。堪称“天籁之音”的慢乐章特别值得一提,在此,贝多芬平生第一次升腾到人迹罕至的璀璨星空,用纯粹音响营造出真正“天人合一”的悠远意境。或许,唯一勉强可与此曲相匹配的人类语言描述,只能是大哲学家康德的那句名言——“位我上者灿烂星空,道德律令在我心中!”

通过作品 106,贝多芬确定了今后的艺术方向,从而进入晚期创作的高峰。至 1827 年去世约十年时间,他写出了最后的十多部杰作[大致按创作年代顺序,包括晚期钢琴奏鸣曲四部(作品 106、109、110、111),《迪亚贝利主题变奏曲》作品 120,《庄严弥撒曲》作品 123,《第九交响曲》作品 125,晚期弦乐四重奏五部(作品 127、130、131、132、135),以及《大赋格》作品 133],几乎每一部都是里程碑式的伟大作品,其艺术质量之高妙和音乐创意之独特,至今仍让人惊叹不已。

这是“已知天命”的贝多芬留给世界的声音密令和 spirit 遗嘱。这里面说了什么?又是如何诉说的?

当然,我们必须一次次地直接卷入音乐的实际音响,才能真正窥知其中堂奥。但我们也不妨试探用文字和概念的方式来铺设领悟的通道。从技术风格的层面看,贝多芬的晚期作品之所以不同凡响,并难以用常规范畴予以定位,那是

因为贝多芬对音乐语言的根本性质和运作方式进行了带有强烈“德国式”的透彻反思性处理,并以此在很多方面干脆越过 19 世纪,直接预示了 20 世纪现代音乐的理念和精神。例如,针对音乐的主题—动机发展手法,贝多芬一改传统中常用的完整旋律性思维模式,往往将中心的动机构思为一种“细胞式”的、乃至是“基因式”的抽象结构,从而使音乐的运行高度集中,并使音乐的结构极端严密。像《降 B 大调钢琴奏鸣曲》作品 106 的第一乐章和末乐章,或者《大赋格》作品 133 这样的音乐,由于音乐结构的高密度压缩,以至于会让人觉得,这种音乐如果事先没有仔细阅读乐谱并作精致的分析,就不可能仅凭听觉真正完全理解其中的艺术匠心。又如,聆听贝多芬的晚期作品,很快就会察觉作曲家对复调手法的大面积运用。如果说在他的中期作品中,复调手法仅仅是一种特别的手法,用于特殊的效果,那么在晚期创作中,复调就成为全方位渗透的常态。尤其是,赋格——这个复调音乐的代表性象征,这个从巴赫那里传承下来的前辈衣钵,在贝多芬手中一变为既有巴洛克遗风、又有古典式创意的音响建筑。几乎每一部贝多芬的晚期作品中都有作为结构重心的赋格曲,它们的功能和意义各不相同,但在属性和写法上又彼此呼应。站在当下的立场上,对前人的艺术遗产进行创造性转化,并使之融入当下的语境,贝多芬在此所呈现的理念和做法,几乎是文化创造的一种典型的(但又是不可模仿的)示范。再如,在《升 C 小调弦乐四重奏》作品 131 中,我们看到了对奏鸣曲式——这里是古典主义本质所在的音乐重镇——最为大胆但又是最为老成的运用:外在的架构似乎被抛弃,但内在的精髓却全部保留;而在《迪亚贝利主题变奏曲》作品 120 中,当那首乏善可陈、俗不可耐的圆舞曲主题响起时,听者可能难以想象,贝多芬针对这个主题将进行怎样不可思议的戏剧性加工和讽刺性嘲弄:这首全部音乐史中性格变奏曲的皇冠明珠,称得上是“化腐朽为神奇”的最佳范例。

虽然应该对音乐进行上述技术和风格层面的说明和解释,但笔者以为,对于任何音乐,这都是不够的,而对于贝多芬晚期,尤其不够。贝多芬晚期之所以伟大,不仅是因为他在音乐风格层面上的探索和成就,更为重要的是,他在音乐性格上的开拓和音乐意境上的创造。

在此,需要引入一些有关音乐的根本性美学和哲学思考。贝多芬自己曾有一句名言:“音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示。”难道音乐真的能够做到这一点?音乐如何能够像哲学和智慧一样给接受者以人生的启示和指引?贝多芬的这句话究竟是一种随意的戏言,还是一种认真的思考?笔者以为,贝多芬的晚期创作是一份最高质量的答卷,它作出了肯定的回答,音乐确乎可以自己独特的音响方式,显现世界的本质和人生的真谛。贝多芬的晚期音乐,在绝对的意义上,直接就“是”人生至高境界的音响肉身——也就是说,世界某种最深刻的本质和人生某种最深邃的境界,只有通过贝多芬的声音构造,才第一次而且永恒地

显现出来并达到存在,我们由此才能够看(听)到并领悟如此这般的世界本质和人生境界。贝多芬的晚期创作证明,音乐和艺术不仅仅是生活的消遣和装饰,而且在最严肃的意义上,是一种回答人生命题和探索世界本源的途径和方式。

那么,贝多芬的晚期创作究竟给出了怎样一种人生态度乃至世界哲学?我在前面已经谈到,与贝多芬中期相比,贝多芬晚期是从“人定胜天”转变为“天人合一”。在这里,“小我”让位于“大我”。或者说,从“有我之境”转变为“无我之境”。中期的“从痛苦走向欢乐”深化为晚期的“通过磨砺抵达星辰”。怒不可遏的成分明显减少,超然达观的态度占据上风。内省式的深思和超越性的宁静成为基调。勇往直前、势不可挡的冲力依然存在(如《第九交响曲》的第二乐章谐谑曲),但在很多的时候却平添了几分犹豫和退让(如《升C小调弦乐四重奏》作品131和《A小调弦乐四重奏》作品132的末乐章)。有意思的是,与莫扎特(晚期)境界的宽容、明净、祥和与甘美不太相同,贝多芬晚期的意境更多是深沉、苍劲、敬畏、升腾、欣喜、幽默与和解。考虑到贝多芬当时与自己侄子和弟媳妇的困难关系,以及耳聋失聪、体弱多病、年老孤独等外在不利因素,他必定对常态的、日常性的凡俗生活感到深深的无助乃至失望。但同时,他又竭力挣脱日常生活和尘世俗务的干扰,沉浸在一个理想的或者说升华的世界中,通过音乐写作来为自己也为他人寻找和确定世界意义和人生价值。

他仍然有力量发出最宏大的升腾性号角和民众性颂歌(《庄严弥撒曲》和《第九交响曲》),但他此时最深切的感受来自真正个人化的内心,这特别令人感动并且因此具备了特别的客观性和普遍性。因为,人性在最深刻的底部实际上是超越一切藩篱而息息相通的。通过私密性的宗教情怀(《A小调弦乐四重奏》作品132的第三乐章,“大病初愈者献给上帝的感恩之歌”),通过对人声“抽泣”的原真性展示(《降B大调弦乐四重奏》作品130中的“Cavatina”咏唱曲乐章),贝多芬将自己的日常生活感受提升到了人类生存体验的高度。对民间生活(作品130中的德国舞曲乐章)的乡土性回忆和对18世纪贵族世界的温馨怀旧(《迪亚贝利主题变奏曲》最后一个变奏)为音乐平添了多维的历史文化向度,使贝多芬晚期的音乐具有更为宽厚的人性温暖。在诸如作品106末乐章引子这样的奇妙音乐中,贝多芬将人的思索状态和思索过程直接写入音乐之中,从而突破了音乐的常规范畴。虽然很多晚期作品因为乐思的奇特而造成表演上的特殊困难,但贝多芬在最后一首四重奏(F大调,作品135)中,却以举重若轻的幽默方式来处理看似沉重的命题……

这是一个博大精深的精神宇宙。贝多芬的晚期创作不仅达到了他个人的艺术顶峰,而且也标志着整个音乐发展史中的一个制高点。贝多芬一生的创作,通过早中期三个时期的发展,显示了一个令人印象深刻的精神进步过程,其中不仅揭示出人是什么,而且展示出人应该是什么——尽管贝多芬作为一个普通人,身上不免带

有这样或那样的性格弱点和心理缺点,但贝多芬通过自己的音乐创作,用一种无可替代的音响呈现的方式,让我们听到并认识到,人性所具有的丰富可能性,以及人在理想中能够达到的精神高度。

2007 年 12 月 14 日于“书乐斋”改定
原载《文汇报》,2007 年 12 月 30 日第 8 版“每周讲演”

马勒百年祭

孙国忠

对音乐界乃至整个文化界来讲,2011年是一个备受关注的、具有历史意义的“百年纪念”:古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler,1860—1911)逝世一百周年。尽管在这一年我们也迎来了李斯特诞辰二百周年,但是这位曾经在19世纪乐坛叱咤风云的浪漫派大师对当今世界的影响明显不及作为他晚辈的马勒。只需利用现在非常便捷的网络资讯稍作浏览便可发现,2011年世界各地对纪念这两位音乐家投入的热情及相关演出活动与学术会议的安排区别甚大。不能说李斯特受到了冷落,只能讲马勒实在是太热了!①为什么是马勒?马勒有那么重要吗?面对这样的问题,音乐学者、马勒乐迷与普通的音乐欣赏者肯定会有许多不同的思考和答案。

“马勒复兴”(Mahler revival)始于1960年代中期,那时马勒已经辞世五十年有余。马勒在世时就曾预言:“我的时代终将来临。”果然,经过半个世纪的等待,两位同样具有犹太血统的文化人掀起了“马勒复兴”的第一波浪潮:美国指挥家、作曲家伯恩斯坦(Leonard Bernstein,1918—1990)以其激情澎湃、极具戏剧张力的个

① 暂且不论2011年(将)在国外上演的2000多场马勒作品音乐会,这里仅将以西方“古典音乐”作为“外国文化”来接受的中国为例:中国音乐界与爱乐人群体对马勒的热情要远远大于对李斯特的关注。据作为京、沪两地“高雅艺术”演出风向标的国家大剧院和上海东方艺术中心、上海大剧院的官方网站及诸多媒体的报道,纪念马勒逝世一百周年的盛大系列音乐会演出都已经启动。相比而言,北京的声势更为浩大:国家大剧院与北京音乐节将以豪华的阵容(邀约中外优秀乐团)演出马勒的全部交响曲。关于国家大剧院、上海东方艺术中心和上海大剧院策划、上演纪念马勒逝世一百周年系列音乐会的报道与信息,请参见<http://www.chncpa.org/cns/subsite/mlxl/index.html>; <http://cn.shoac.com.cn>; <http://www.shgtheatre.com>。

性化诠释颠覆了先前许多人对马勒交响曲的认识;^①20 世纪最具影响力的哲学家之一、法兰克福学派的杰出代表阿多诺(Theodor W. Adorno, 1903—1969)则以其视角独特的分析与鞭辟入里的论说重构了马勒作品中音乐蕴涵的要义并对其艺术及人文意义进行了深刻的反思。^②到了 1970 年代,随着马勒作品的音乐会演出及唱片录制的逐渐升温,真正具有音乐学学术意涵的马勒研究也正式登上了历史舞台;两位杰出的“马勒学者”的研究成果奠定了“马勒复兴”时代的学术基础,成为这一领域的后续研究必须面对的经典文献。法国学者亨利-路易斯·德·拉·格兰奇(Henry-Louis de La Grange, 1924—)以其宏富的多卷本传记写作,为世人奉上了对马勒的生平与创作最为详尽的“档案式关注”。^③作为一名有批评意识的音乐学家,英国学者唐纳德·米切尔(Donald Mitchell, 1925—)的马勒研究在追踪马勒创作道路的同时,力图在深层上诠释马勒创作的人文语境、音乐特征、作品蕴涵

① 伯恩斯坦于 1960 年代中期相继指挥维也纳爱乐乐团和纽约爱乐乐团演出马勒的全部交响曲并灌制唱片与录像在当时是轰动的文化事件,他对马勒音乐的钟爱和融入自己独特理解的“当代诠释”,无疑是促成“马勒复兴”最主要的动因之一。伯恩斯坦指挥维也纳爱乐乐团演奏的《马勒交响曲全集》至今仍然是爱乐者们看重的经典版本之一。

② 阿多诺于 1960 年出版的专著:*Mahler; Eine musikalische Physiognomik* (英文译本:*Mahler; A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1992)堪称马勒研究的里程碑。书名中的 Physiognomik (Physiognomy)本义为“面容、面相”或“观相术”等,然而阿多诺在书中通过对马勒及其创作的“观相”呈现出的却是一份视角独特、释义新颖的“音乐心智分析”。阿多诺对马勒的分析尽管也涉及不少作品的细部问题,但他的论述完全超越了作曲技术层面的思考与解释,而是将马勒的诸多音乐特征与他的性格(人格)相联系,并将此放入相关的社会—文化语境中进行审视,从而得出了一位杰出的哲学家对马勒的创作心理、音乐风格和艺术意义的别样评价。阿多诺的这部专著不仅重新开启了“马勒研究”(Mahler research)的大门,而且开创了“马勒研究”中一种“批评性诠释”(critical study)的路向。关于阿多诺这部专著相关内容的解读,中文文献可参见孙丝丝:《阿多诺的“马勒观”》,《黄钟》,2011 年第 1 期,pp. 19—24。

③ 一生奉献于马勒研究的亨利-路易斯·德·拉·格兰奇的四卷本巨著被认为是迄今为止最为详尽的马勒传记。格兰奇的贵族出身使他有能力专门建立了一座私人的马勒资料馆(Médiathèque Musicale Mahler),馆内收藏了许多与马勒相关的珍贵资料。格兰奇的马勒文献收藏及研究为他的写作提供了旁人很难达到的资料基础。格兰奇的马勒传记堪称西方音乐家传记写作实证主义传统的典范;他几乎将马勒从出生到去世的生平(艺术生涯)按年月(日)的顺序全部呈现出来。由于格兰奇掌握资料的丰厚、详尽,考证功夫的扎实,所以他向我们描述的马勒一生是丰满、立体的。然而,格兰奇的马勒传记关注的是在史实描述基础上对马勒生平的“组构”,因此他的马勒研究及写作显然并未强调对马勒的音乐作品及艺术风格的深层分析。格兰奇的四卷本马勒传记从 1974 年(法文版)开始相继问世,重新修订的英文版目前已出了后三卷(第一卷待出):*Gustav Mahler. Vol. 2. Vienna: The Years of Challenge (1897—1904)*, Oxford: Oxford University Press, 1995; *Gustav Mahler. Vol. 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904—1907)*, Oxford: Oxford University Press, 1999; *Gustav Mahler. Vol. 4. A New Life Cut Short (1907—1911)*, Oxford: Oxford University Press, 2008。

和艺术影响。^①除了格兰奇与米切尔之外,1970年代以来影响较大的“马勒学者”还有库尔特·布劳考普夫(Kurt Blaukopf, 1914—1999)和康斯坦汀·弗洛勒斯(Constantin Floros, 1930—)等,他们的优秀学术成果都在不同的具体领域推动了马勒研究的深入发展。^②

1980年代至今,“马勒热”可谓愈演愈烈。任何关心并熟悉“古典音乐”演艺动向的人都知道,马勒已经逐渐取代贝多芬而成为最受欢迎的交响乐大师,他的交响曲不仅是衡量指挥家、交响乐团表演艺术水平的试金石,而且在许多国家都已成为交响音乐会上座率的有力保证。继伯恩斯坦之后,许多大指挥家——库贝利克、索尔蒂、卡拉扬、阿巴多、海廷克、马泽尔、布莱兹、西诺波里、拉特尔等——纷纷将

① 唐纳德·米切尔的学术生涯也与马勒研究联系在一起(他同时也是布里顿研究的专家),而且起步较早,1955年就有学术成果问世。他于1958、1975、1985年出版的三部专著分别以马勒不同时期的艺术生涯与音乐创作为研究对象,不仅描述马勒的生活、学习、创作与人格、心智的发展,而且关注马勒作品的内容构成和音乐本体的艺术特色,这种评传与分析、诠释相结合的研究路向对后来的马勒研究具有深刻的影响。*Gustav Mahler: The Early Years*, London: Rockliff, 1958, 2nd ed., revised by Paul Banks and David Matthews, London: Faber and Faber, 1980; *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*, London: Faber and Faber, 1975; *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985。除这三部专著之外,米切尔还主编(或合作主编)了几部马勒研究的论文集:Donald Mitchell, ed., *Gustav Mahler: The World Listens*, Haarlem: TEMA Uitgevers, 1995; Donald Mitchell and Andrew Nicholson, eds., *The Mahler Companion*, Oxford: Oxford University Press, 1999。另一部特别值得重视的是米切尔自己的论文集:*Discovering Mahler: Writings on Mahler*, 1955—2005, Woodbridge: Boydell Press, 2007。此书记录了米切尔半个世纪研究马勒的学术历程,从中可见一位当代的马勒研究开拓者的成果积累与启迪后学的学术执著。

② 与格兰奇与米切尔不同,库尔特·布劳考普夫不仅是一位马勒学者,还是一位很有学术影响的音乐社会学专家,自1965年起主持维也纳音乐社会学研究所的工作,1969年起主持大众传播媒介文化国际研究所的工作,还曾担任联合国教科文组织执委会委员(1972—1976)。库尔特·布劳考普夫对马勒研究最主要的贡献是出版于1976年的《马勒:文献研究》(增订版改名为《马勒:生平、作品与他的世界》,1991),它以编年的撰述体例,通过档案钩沉、文献梳理,将与马勒生平、艺术和社会关系密切关联的信件、日记、评论、音乐会节目单等各种资料整合于一体,用“述”、“评”相结合的方式为我们塑造了活生生的马勒形象。Kurt Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, London: Thames and Hudson, 1976; Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, *Mahler: His Life, Work and World*, London: Thames and Hudson, 1991。康斯坦汀·弗洛勒斯的马勒系列研究的第三卷《马勒:交响曲》(1985)于1993年出版了英文版,这在很大程度上扩展了这位德国音乐学家的学术影响。这部专著以马勒的全部交响曲(包括未完成的《第十交响曲》)为研究对象,分别探讨每部交响曲的创作起源、诗歌文本、作品构思,尤其注重每部作品各个乐章的细致分析与诠释。此书堪称当代马勒交响曲整体研究的最重要的成果之一。Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, translated by Vernon and Jutta Wicker, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993。

马勒的交响曲作为自己的保留曲目,并相继录制了马勒交响曲(全集)的唱片。1980年代激光唱片(compact disc)的问世与流行更将马勒音乐的热潮推向了一个前所未有的高度——在吸引诸多古典音乐聆听者从“古典”转向“晚期浪漫派”的同时,也造就了人数众多的、热衷于马勒音乐的“发烧友”群体,“高保真”的聆听体验(hi-fi experience)使他们从马勒的作品中感受到从未有过的音响冲击和艺术震撼。有人统计过,从1980年代激光唱片诞生至1995年,录制马勒音乐的CD已有1168种版本,而从1995年至2010年的十五年里这个数字早已翻了个倍!①

纵览近三十年的马勒研究,其规模和学术深度都是先前时期所无法相比的,从手稿研究到书信及相关历史文献的编订、出版,从专题文章、博士论文到学术专著、论文合集的不断涌现,马勒研究无疑已经成为当代音乐学中的一门“显学”。只需从最新出版的三部颇受好评的专著书名中我们就可以体悟到当代马勒研究的多维向度:朱利安·约翰逊:《马勒的声音:歌曲与交响曲中的表达与反讽》(2009);②卡尔·尼科尔克:《解读马勒:世纪末维也纳的德国文化与犹太身份认同》(2010);③诺曼·莱布雷希特:《为何马勒?一个人和十部交响曲如何改变了我们的世界》(2010)。④从这三部著作的书名来看,莱布雷希特的标题及副标题最具吸引力,使人产生强烈的阅读冲动。尽管莱布雷希特的书名显得夸张,但他将“马勒热”作为一种人文现象引入当代视野中的历史追踪和文化审思确实引发了不少让人回味与值得进一步深究的问题。⑤ 莱布雷希特认为:马勒的人生经历(与音乐创作)所涉及的种族对立、职场纷乱、社会矛盾、婚姻破裂、感情疏远、抑郁消沉及医学局限等

① See Norman Lebrecht, *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed Our World*, New York: Pantheon Book, 2010, p. 17.

② Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

③ Carl Niekerk, *Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-de Siècle Vienna*, Rochester, New York: Camden House, 2010.

④ Norman Lebrecht, *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed Our World*, New York: Pantheon Book, 2010.

⑤ 作为一名在当代英语世界颇负盛名的作家、媒体人,诺曼·莱布雷希特的写作一直以西方社会的音乐生活与文化现象为重点,马勒则是他关注时间最长、思考最为深入的研究对象。莱布雷希特对中国音乐界及文化界来讲并不陌生,他已有两部著作译成中文,颇受中国读者的欢迎:《谁杀了古典音乐》(查修杰、施璧玉、陈效真译),上海:世界图书出版公司,2003年;《音乐逸事:上百个关于世界上伟大作曲家和演奏家的精彩故事》(盛韵译),北京:三联书店,2007年。莱布雷希特还经常为《上海书评》等中国报刊撰写音乐随笔及文化评论(他的文章几乎都由青年学者盛韵翻译成中文)。莱布雷希特的音乐文化论著还有: *Mahler Remembered*; *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*; *The Life and Death of Classical Music: Featuring the 100 Best and 20 Worst Recordings Ever Made*; *Covent Garden: The Untold Story*; *The Companion to 20th-Century Music*。

问题实际上依然深深地影响着当代人的生存状况,所以理解马勒的最好途径是将他当作我们的同代人来观察与解读。^①

以当代视角考察马勒其人其乐的意义并非莱布雷希特的“发现”,其实,自从马勒于19世纪末在欧洲乐坛崭露头角、其创作不断发生影响时,马勒的“现代意味”就已经清楚地呈现并受到一定的关注。用理论的话语讲,“现代意味”实际上就是“现代性”的体现。从某种意义上说,“现代性”(modernity)要比“现代主义”(modernism)或“现代派”(modern)具有更为复杂的意涵:“现代性”不仅在一般层面上显示观念、思想与实践、行为的新潮与前卫,而且在深层上意含对当代生存情状的反思意识与批判精神。“现代性”可以视作一种文化品格与处世姿态,当这一抽象概念运用到一位具体的艺术家、知识分子身上,“现代性”可指一种体现创造精神和独立思想的自我意识与创作选择,渗透其中的是对传统质疑的冲动和对现实境遇反省的执著。具体地讲,艺术家的创作所体现的“现代性”一方面反映出创作者主体品格、禀赋中对人性矛盾、复杂情感、世象诡异的高度敏感和探求欲望,另一方面也展示了承载创作者反思企望和创新意识的艺术作品所特有的深邃与宏阔。因此,从这一特定意义上思考,“现代性”并非“现代主义”或“现代派”的伴随体,作为一种文化现象,它是社会、艺术、音乐各种场域中展现人性光芒的精神诉求,它贯穿人类文明的历程,尤其是从文艺复兴开始,“现代性”成为人文精神构建中最重要的思想内核与意义指向。在19世纪末与20世纪初西方社会的文化领域中,“现代性”的问题比以往任何时候都显得更为突出。就音乐世界而言,当浪漫主义的余辉已经无法遮挡现代主义的光彩时,“世纪末”(fin de siècle)情绪的弥漫和社会转型期逼人身心的文化重压似乎让整个欧洲乐坛都在期待一位“圣人”(勋伯格语)的降临。^②马勒的出现似乎是一个必然的结果,因为他的人格、品性、思想和艺术契合了一个“新时代”的渴求,他的存在必定联系着一代人期盼的开创艺术新局面的历史担当。

① See Norman Lebrecht, *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed Our World*, p. viii.

② 勋伯格为1912年3月1日出版的*Der Merker*的“马勒纪念专刊”写过一篇短文:《纪念马勒》,文章开门见山的第一句话便是“Gustav Mahler was a saint”。值得指出的是,勋伯格在此将马勒视为“圣人”并无宗教意味,而是带着沉痛缅怀之情与勇敢捍卫之心,为自己的精神导师“正名”:马勒是一个时代的“先知”,他的音乐将与世长存! See Arnold Schoenberg, “Gustav Mahler: In Memoriam”, in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein, translations by Leo Black, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, pp. 447-448.

以小说和传记作品享誉世界文坛的奥地利作家茨威格(Stefan Zweig, 1881—1942)^①曾于1915年写过一篇充满感情色彩的随笔《古斯塔夫·马勒的重返》,其中有的段落读来让人浮想联翩:

“对于我们这整整一代人来说,他(马勒)不只是一位音乐家,一位大师,一位指挥家,不仅仅是单纯的艺术家的,他是我们青年时代难以忘怀的人。……我们从第一天起就迫不及待地以灵敏的嗅觉在他身上探寻稀罕的东西,探寻奇迹,这是个魔一般的人,众人之中最特殊的人,他同有创造性的人完全不一样,他的本性也许更加奥妙无穷,因为他完全就是自然之力,是有灵魂的要素。他没有外部标志,除了他的影响作用而外他别无标志,他的影响难以用笔墨来形容,只能借自然的某些具有魔力的任意专断来比拟”。^②

从茨威格这位与马勒基本同时代的音乐圈外人的字里行间可以感到,马勒在世时已名震四方,即使他离开了这个世界,其人其乐依然让欧洲文化人不能忘怀。在茨威格眼里,与其他富于创造力的人相比,马勒的特殊性在于其散发“魔力”的人格魅力。这是一个独特灵魂的展示,这种展示并非虚无缥缈,而是实实在在的“自然之力”。从马勒身上迸发出的这种“自然之力”可以理解为既是这位音乐家入世奋进的强劲能量,又是一个真实个体感悟人生的坦荡情怀。正是这种自然、真实使得马勒的人生与艺术所传递的生命依恋与心灵体验能够穿透历史、关联时代,它所反映的具有现代性意识的人生思考实际上蕴蓄、牵连着西方艺术传统的人性审视和生命体察。

在马勒逝世一百年之际来重新审视这位作曲家的艺术人生与音乐创作,我们理应比前人进入更为深层的思考,提出更为理性的评价。从上世纪六十年代的“马勒复兴”到又延续了半个世纪的“马勒热”,我们面对的依然是一个值得不断思考的重要问题:作为一个现代社会的知识分子,作曲家的艺术创作究竟对社会的文化生态产生怎样的影响?换言之,作曲家的“声音”是否足已能够形成特殊的力量而介入公共领域(public sphere)的人文关怀?

① 比马勒年轻二十一岁的茨威格可以说是“听着马勒的音乐成长起来的”。作为一个马勒的崇拜者,他一直关注着他心目中的这位偶像。耐人寻味的缘份是,1911年3月30日病入膏肓的马勒在家人陪伴下从美国返回故乡时,茨威格竟然也搭乘同一艘船返回欧洲。旅途中茨威格甚至还给马勒的小女儿讲童话故事。参见茨威格:《古斯塔夫·马勒的重返》(胡其鼎译),载《艺术圣经——巨匠眼中的缪斯》,郑林编,北京:经济日报出版社,2001年,pp. 254-264。

② 同上,p. 255。

综观西方音乐发展的历程,我们可以清楚地看到,作为个体创作者的作曲家能在音乐之外的公共领域发出强烈声响的并不多见,这种现象与作曲家身份的认同和社会地位的构建密切相关。从学术研究的角度讲,西方音乐的进程经历了六个时代:中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫与20世纪,而将以音乐创作作为主要职业的个人视为作曲家(composer)只是14世纪后期的事情。法国人马肖(Guillaume de Machaut,1300—1377)或许是我们目前所了解到的生平、创作及手稿文献最为清楚的第一位作曲家(将马肖视为“作曲家第一人”并不影响这位法国大诗人在法国文学史上的重要地位)。从15世纪初音乐领域的“文艺复兴”开始一直到18世纪末以海顿为代表的古典主义音乐的发展高峰,西方作曲家对其社会生存独立性的意识基本上处于“朦胧”状态,因为根深蒂固的赞助人体制(patronage system)不仅对作曲家创作选择的自由形成了一定的限制,而且在很大程度上导致了作曲家与社会大格局中公共事物的某种分离。当宫廷与教堂成为作曲家安身立命之地的首选时,很难想见他们的“声音”能在更为广阔的社会场域中发挥作用。当然,我们不必苛求作曲家需扮演思想家、政治家、军事家的角色,他们在有限的范围内通过自己擅长的技艺及艺术劳作来融入社会已经体现了他们的身份特色和社会作用。但是,当一个以审美彰显思想、以艺术理念传递精神追求的时代到来之时,艺术家尤其是作曲家似乎变成了整个社会的宠儿,音乐艺术仿佛积聚了整个时代的精神蕴涵与伦理价值。正是19世纪的浪漫主义思潮和社会风尚将音乐艺术的地位提升到前所未有的高度,而作曲家,尤其是“伟大作曲家”(great composer)如同站立于巅峰并接受万众仰望的英雄。贝多芬就是这种文化现象最典型的代表。

作为西方音乐史上第一位真正意识到必须在人格与经济上取得完全独立的作曲家,“贝多芬从其艺术生涯开始时就主动地改变其赞助人对他进行赞助的方式。他力图将自己构建成一个具有自主意识的作曲家形象。他在努力重构作曲家—赞助人关系时所运用的一些策略,为后一代作曲家(如李斯特、柏辽兹和瓦格纳)提供了资源,引导他们通过自己的努力去塑造‘伟大艺术家’的形象。”^①贝多芬对独立人格的追求、对精神自由的向往无疑是他极具个性色彩与充满强大张力的创作之底蕴,贝多芬音乐(尤其是中期作品)中那种叱咤风云的英雄性、崇高感也是他人格本性中大气、坚毅、果敢、自信品质所必然喷涌的精神光彩。但是,作为一个平民音乐家,贝多芬自己从未走向“神殿”,赋予他“乐圣”称号并使之产生神圣光环

① Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792—1803*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 143.

的主要是 19 世纪的“浪漫一代”。^①舒曼、瓦格纳等人为贝多芬献上的赞词^②代表了一个时代祈盼“艺术救世主”的真诚与渴望。“天才”的观念与“英雄情结”渗透于浪漫主义艺术的各个领域,而音乐艺术以其特殊的抽象意味和表现形态——如叔本华所言:音乐表达理念本身,而其他艺术仅仅只能呈现它的影像——为各路俊杰塑造“伟大艺术家”的英雄形象提供了最富诗意的想像空间。“伟大艺术家”与“英雄的创造”这种承载意识形态表征的思绪与情怀理所当然地催生了散发个人神奇魅力的“大师光芒”(charisma),“伟大艺术家”的气场不仅笼罩浪漫主义艺术世界的各个角落,引发史无前例的“英雄崇拜”,而且深刻地影响了 19 世纪西方社会中时代精神的构建与文化走向。从此,“伟大艺术家”以一种独特的个人形象愈来愈显赫地呈现于公众面前,他的人格魅力、他作品中所体现的情感意态和生命气象被与一个时代的历史过程和社会脉动组接在一起。这样,作为“伟大艺术家”形象的“伟大作曲家”就有了改变社会文化情势的可能性和参与公共领域的人文关怀的机遇,尽管具备这种“能量”的作曲家依然是少数。因此,从贝多芬的例子来看,“现代性”意识在 19 世纪上半叶的体现更多关联着启蒙思想的人性张扬,由社会推崇的“伟大艺术家”所代表的对独立人格的追求和对精神自由的向往契合了当时社会中“天才主导”、“英雄拯救”的时代理想。贝多芬的音乐是人类精神文明宝库中最珍贵的宝藏之一,“贝多芬形象”所负载的艺术、文化、道德、政治的涵义及其社会作用是无法替代的,而且将永远对人类的生存产生独特的影响。另一方面,“贝多芬形象”在 19 世纪的形成以及这一文化现象的社会意义却又是一个可供对其他“伟大作曲家”进行艺术分析与文化解读的很好参照,例如,“马勒形象”与“贝多芬形象”的对比就有助于我们深入理解马勒的艺术人生和音乐创作。

① 当然,贝多芬的同代人、作家与作曲家 E. T. A. 霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822)对贝多芬及其音乐的认识以及他的评论写作风格对浪漫一代的作曲家和众多音乐著述家(writer on music)产生的影响是巨大的。霍夫曼对贝多芬的敬仰之情与极尽赞美之意的诗意畅想在他专论贝多芬器乐创作的文章中表露无遗。See E. T. A. Hoffmann, “Beethoven’s Instrumental Music”(1813) in *Strunk’s Source Readings in Music History*, revised edition, ed. by Leo Treitler, New York: Norton, 1998, pp. 1193—1198.

② 舒曼在他作于 1830 年的《贝多芬纪念碑》一文中对贝多芬所表达的无比敬仰堪称浪漫一代作曲家之“贝多芬崇拜”的典型体现:“贝多芬的每一页创作,都以伟大的思想启发了我们国家,他是我们的民族的骄傲——难道我们全国人民不应当为他兴建比希勒(著名指挥家和作曲家)的宏伟一千倍的纪念碑么?……或者换一种方式,以一百棵百年以上的大橡树,在地上书写他的姓名,或者把他雕刻成一个巨大的塑像(就像拉戈·玛芝奥山上的保罗梅乌斯教堂一样);这样他就可以像生前一样,居高临下地俯瞰群峰。在莱茵河航行的船上外国人问起:‘这个巨人是谁?’连三尺孩童都可以回答,这是贝多芬。——他们就一定会认为,这是德国哪个朝代的皇帝。”此段引文载于《舒曼论音乐与音乐家》,古·扬森编,陈登颐译,北京:人民音乐出版社,1960 年,pp. 13—14。

与“贝多芬形象”相同的是,“马勒形象”的构建也是由后人完成的,然而从“接受”(reception)的角度观察,两者所得到的“认同”在时间、范围与程度上有着明显的区别。社会对贝多芬的“接受”将贝多芬在世时对其创作探索的正面肯定与他去世后对其艺术成就的最高程度的褒扬贯通在一起,浪漫主义艺术的“造神”运动更使贝多芬的影响超越了音乐的疆界。因此,对贝多芬的认同是一种“完美时空”中的传承与弘扬。与贝多芬相比,这个世界对马勒的“接受”过程则要复杂得多。马勒生活在19世纪后期和20世纪初,这一时期的社会—文化思潮显现出前所未有的复杂性。如果说“贝多芬形象”的呈现与接受展示了从古典主义到浪漫主义的精神延续,那么“马勒形象”的浮现与认同则反映出浪漫主义向现代主义转型时的思想冲撞与精神困惑。在强烈的社会动荡中,作曲家的自我意识比以往任何时候都要明显,而另一方面,这种自我意识的表达却背负着更大的精神重压。

众所周知,马勒的艺术生涯主要体现于两个领域:指挥与作曲。因此,这两个领域都必须纳入我们对“马勒形象”的理解和对“马勒接受史”的审视。作为指挥家,马勒无疑是成功的。尽管他在维也纳国家歌剧院担任艺术总监(首席指挥)期间(1897—1907)因为大刀阔斧的改革而受到不少非议——大胆启用年轻一代的歌唱家、认真得几乎让乐手疯狂的长时间排练、鼓励像罗勒(Alfred Roller, 1864—1935)这样具有创新意识的艺术家打造先锋意味的舞台美术、改变歌剧演出及观剧传统中的一些陋习(如废除剧院雇佣的喝彩者)等——但他卓越精湛的指挥艺术本身则受到他同代人的高度评价。^① 马勒的指挥生涯是他整个艺术人生中最重要的一部分,是形成他艺术观念、创作思维、音乐感觉和表现风格的“核心基础”,所以从某种意义上讲,不懂得马勒的指挥艺术及其成就就很难理解他音乐创作的追求和意义。纵览指挥家与指挥艺术的历史,马勒的地位及其意义极为特殊。作为一种以阐释(指导乐团演奏)他人音乐作品为己任的音乐人,职业指挥家(professional conductor)的出现始于彪罗(Hans Guido von Bülow, 1830—1894),这种音乐表演艺术中的特殊角色与他手下乐团的演奏家融为一体,追求音乐(作品)再创作的理想与乐趣。在彪罗之前的指挥家几乎无一例外地都是由作曲家来兼任,更明确地讲,他们的主要身份是作曲家,是音乐的“原创者”,指挥不过是他们的“副业”,柏辽兹、李斯特和瓦格纳都是这类的“作曲家—指挥家”。而从彪罗开始一直到现今的职业化、专业性指挥艺术的演进中,这种“作曲家—指挥家”类型的音乐人已经愈来愈少,因为现代的音乐演艺事业的专业性机制、技术性要求与职业化强

① 即便是作为指挥一代宗师的彪罗欣赏了马勒在汉堡歌剧院的演出后,也对这位指挥新锐发出由衷的赞叹:“在我看来,他(马勒)能与那些最顶尖的指挥比肩,比如里希特、莫特尔特等。我最近听了他的《齐格弗里德》……我对他充满了真诚的敬仰。”转引自哈罗德·C. 勋伯格:《伟大指挥家》(盛韵译),北京:三联书店,2011年,p. 183。

度已经迫使指挥家与作曲家的“角色分离”(伯恩斯坦和布莱兹等人为极少数的例外)。马勒在世时以其杰出的指挥艺术而扬名,作曲似乎是他的“副业”。这种“指挥家—作曲家”的身份实际上是他一生纠结的矛盾。一方面,他对格鲁克、莫扎特、贝多芬以及浪漫派的音乐杰作深怀敬意,以自己全身心的投入来展现这些音乐的精彩;另一方面,他又渴望用自己的作曲实践来加入“伟大作曲家”的行列。每年夏季马勒都迫不及待地远离尘嚣,来到他的乡间别墅(作曲小屋)专心创作。这种游走在都市与乡村、探索于指挥与创作的生活造就了他对音乐艺术和创作传统的特殊敏感与独特领悟。令人惊叹的是,这种在指挥与作曲两头奔波的繁忙生活虽然消耗了他的体力、影响了他的健康,但对他的艺术积累与创作探索却产生了极为重要的、具有正面意义的影响。可以肯定地讲,至少从迄今为止的音乐历史来看,真正同时称得上是“伟大指挥家”和“伟大作曲家”的仅有马勒一人。

由于时代的原因,我们无法直接感受马勒指挥艺术的魅力,但我们可以从当时的文献、资料中获取与此相关的信息,这其中最重要的自然是在那个时代最接近、最熟悉马勒指挥艺术的人对此的描述。在这些人当中,布鲁诺·沃尔特(Bruno Walter, 1876—1962)关于马勒指挥艺术的言说应该最为可靠。^①在沃尔特看来,马勒在指挥方面取得成功的关键是:对艺术的激情、对作品深入细致的研究、认真异常的排练。由于马勒在音乐、戏剧等多个领域都有丰厚的知识储备,这就使他对“灿烂程度难以形容的”音乐作品充满敬佩之情,并以强烈的艺术激情投入到作品的演绎之中。马勒“要求与他合作的人都必须绝对忠实总谱,绝对忠实乐谱上标出的记号:速度、表情和力度记号。……他的指挥简洁明快,他要求音乐绝对清晰。无论感情如何强烈都不能伤害他掌握得恰到好处的节拍的准确性。”^②显然,马勒强调对乐谱符号的“忠实”和努力解读这些符号所蕴含的音乐意义是他准确传递作品精彩的基础。为此,他曾一生陷入苦恼,他似乎从未满意过任何乐团的演奏,因为他对艺术完美的向往是一种无止境的苦苦探究。尽管在旁人看来他指挥的演出已经相当完美,然而马勒自己内心却清楚他的完美主义与他指挥的乐队之间所存在的明显差距:

我遇见的每支乐队都有可怕的习惯或者说不合宜之处。他们不会读乐谱记号,于是违反了作品的力度变化或是隐蔽的内在节奏的神圣法则。当他们

① 作为大指挥家,马勒曾经深深影响了当时青年一代的指挥家,但得到马勒的信任并深谙马勒指挥艺术精髓的只有沃尔特一人。马勒不仅让沃尔特担任自己的助手,还指导沃尔特的指挥实践,晚年更把沃尔特作为艺术知己,深入探讨有关哲学、人生、艺术、创作的问题。马勒去世后,沃尔特一直被看作是马勒作品最权威的诠释者之一。

② 布鲁诺·沃尔特:《古斯塔夫·马勒》(马楠译),北京,人民音乐出版社,1987年,p.44。

看到渐强,就立刻开始奏强音并且加速;看到了渐弱就开始弱奏并且减慢速度。他们对渐变毫无察觉,也无法分辨中强、强、极强或者弱、极弱、最弱。至于强调、强后突弱、缩短或延长音符,就更摸不着头脑了。如果你让他们演奏什么没有写下来的音乐(这在给歌剧歌手伴奏时是时常发生且必需的),每支乐队都会干瞪眼。^①

但是,强调重视乐谱符号、清晰体现层次变化、明确表达音乐内含的“神圣法则”并不妨碍马勒诠释中的深层思考和激情投入。沃尔特认为马勒指挥风格的准确与清晰反映出他理解音乐的深度,马勒极富艺术哲理的名言是:“音乐的精髓并不在音符之中。”因此,马勒指挥艺术的美学真谛是:通过探寻乐谱中音符及各种符号的“所指”和“能指”,用融入演绎者自己的理解 and 艺术热情来揭示作品的蕴涵与美妙。这种个性化的音乐阐释曾深深打动沃尔特,他对马勒指挥艺术的审思同样值得我们去进一步思考:

音乐的精髓,音乐的根本灵魂是伴随着他指挥时的巨大激情,个人倾诉的巨大效果和巨大的基本力量而展现出来的,因此有时引起这样的怀疑:是作曲家还是马勒在说话,他们二人中是谁的强大精神力量迫使另一人代替他唱出他的感情?

马勒唯一的愿望无疑是揭示他人探测的最大深度——实际上作品自身的最大深度。有人问道,像他这样的演出所揭示的是演出者的灵魂呢还是作曲者的灵魂,或者是两者的混合灵魂。这正是音乐再创造的奥妙之所在。在艺术中,和在生活中一样,只有完全的个人愿望,完全的“我”才是合理的,才能促使我们探索作品的深度。^②

马勒的音乐人生以其指挥生涯的轨迹作为“主线”而展现,除了他早期的“小剧院尝试”,马勒的指挥家历程从布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡的各大歌剧院一直走到维也纳国家歌剧院艺术总监的顶峰,再至美国大都会歌剧院与纽约爱乐乐团的指挥宝座。一路走来,可算风光无限。以“指挥家—作曲家”的身份呈现于世人们面前的“马勒形象”值得我们重新端详。作为一个出生于普通犹太人家庭、靠自己不懈努力而不断获得成功的音乐家,马勒对指挥艺术的热爱以及对指挥家拥有的名声、利益、权势的渴望与追求显然要比那些家境优越、“血统纯正”的音乐家来得更为急切、执著。从他的“指挥家履历”来看,他一步步迈向“顶峰”的路途走得

① 转引自哈罗德·C. 勋伯格:《伟大指挥家》,pp. 185-186。

② 布鲁诺·沃尔特:《古斯塔夫·马勒》,p. 46。

极为扎实,他得到的成功是他艰辛付出的应有回报。不难理解马勒长久以来在指挥家与作曲家两种身份互换中曾有过的踌躇、困惑,但我们也能想象马勒以指挥家的角色站立于乐池或舞台上带给他的快感。以音乐诠释者的身份融入音乐的再创造,这种艺术的体验过程给予他心醉神迷、尽情翱翔的心灵享受。正如沃尔特所言:“创造者与再创造者之间的屏障看起来似乎不复存在了,指挥者好像是在指挥他自己的作品。这时候,他说话就像‘我’在说话,他的感觉犹如‘我’的感觉,而‘我的感情’使他的演出产生急迫性和完全的强制性。所以,在完美的再创造里,忠实和自由恰恰是一致的。”^①尽管马勒的内心一直有着以作曲来表达自我的强烈冲动,尽管他也抱怨过时间的缺乏,但他一生从未放弃过指挥家的角色。这其中自然不能排除养家和过体面生活的需要,^②但对指挥家角色的钟爱和对表演艺术的钻研与兴趣成为他一生事业的主要支撑。马勒在指挥中寻找到的“自我”在一定程度上弥补了他在创作上面临的痛苦。换个角度讲,马勒的指挥实践与风格的诸多特征密切关联着他创作中面临的问题。第一,马勒在指挥时特别强调对乐谱的忠实,尤其注重对各种表情记号的演绎与发挥,这实际上与他自己创作中运用大量表情记号以取得特殊艺术效果的做法一脉相承。这种追求细节处理、强化乐谱文本符号蕴藏的喜好正是晚期浪漫主义音乐诗意表达与唯美倾向的基础和动因。第二,马勒一生中所接触和指挥过的大量歌剧杰作对他创作中戏剧意识的提升无疑具有重要的启示作用。沃尔特认为,马勒“精通乐谱,同样也精通戏剧”,其“戏剧才华与他的音乐天赋不相上下。”^③尽管马勒完成的作品中没有歌剧(这历来是学者们感兴趣的问题),但他的艺术歌曲和交响曲中所蕴含的戏剧性能量与张力给人的印象极其深刻。这种承载戏剧性意涵的器乐表现或交响乐队伴奏的声乐展示显然是另一种维度的“戏剧呈现”,“戏剧意识”不仅渗透整个作品的构思,而且显现于音乐的细节,马勒的《第五交响曲》和《大地之歌》可以作为这方面的典型例子来探讨。第三,马勒在指挥台上的激情演绎从某种程度上讲是他艺术创造的另一种延伸。马勒的指挥曲目相当广泛,而莫扎特、贝多芬、威伯、瓦格纳和格鲁克的作品是他最为擅长的艺术表演,尤其是莫扎特与瓦格纳成为他理想中永远的经典。颇具意味的是,莫扎特和瓦格纳正好代表了马勒心目中完美艺术呈现的平衡两端:莫扎特的温暖、清澈、流畅、纯真也是马勒艺术品格中的灵性所在,瓦格纳的沉郁、激情、宏大、华丽则连接着马勒音乐叙事的表述形式。马勒在多年保持对莫扎特、

① 布鲁诺·沃尔特:《古斯塔夫·马勒》,pp.46-47。

② 作为“长兄”(马勒原来在十二个兄弟姐妹中排行老二,但后来又成为这不到一半的幸存者中的老大),马勒很早就担负起养家的重任,即使他与阿尔玛结婚并有了孩子之后,他依然在经济上扶持着他的弟妹。

③ 同①,p.38。

瓦格纳歌剧的强烈兴趣与不断探索其艺术新意的过程中,用融入自我意识的精神诉求和情感抒发表达了贯通他创作血脉的人性张扬。所以,沉浸在指挥家与作曲家两栖生活中的马勒是沉着、潇洒的,因为浪漫主义的晚霞依然交织出古典底色的柔和与浪漫光彩的鲜亮,这就为马勒的指挥与创作达到基本和谐的相互映照提供了可能性。

从接受史的角度看,“指挥家马勒”的成功极为强烈、甚至具有讽刺意味地反衬出“作曲家马勒”所受到的质疑。在马勒生活的年代与他去世后的第一个五十年里,作为作曲家的“马勒形象”是在争议声中一步步地得到显现。站在马勒逝世一百年后的今天来看,我们似乎更能理解 19 世纪末与 20 世纪上半叶对马勒音乐之价值的疑惑、争辩,因为马勒作品的艺术蕴涵与创作意义在那个历史时期处于被“遮蔽”的状态。“遮蔽”并非被淹没或掩埋,而是一种并不彻底的阻挡,被遮蔽的对象往往处在时隐时现的状态,这种存在的特殊性也造成其影响的特殊意义。所以,对马勒的“遮蔽”现象恰恰反映了一个焦虑的时代对“现代性”思想及艺术表现既敏感又紧张的社会—文化心理。用“遮蔽”一词来描述早期“马勒接受史”是因为可以恰当地表明这样一种情势:在马勒去世后的第一个五十年里,实际上西方社会对马勒的肯定并未完全“失语”,真正的有识之士已经开始为马勒——作为人、艺术家、作曲家——的重要性以及他创作的独特价值进行辩护,他们应该是后来掀起“马勒复兴”浪潮的真正先驱。可惜的是,他们的声音在当时并没有得到应有的重视。这里,必须要提到的是勋伯格的声音。作为深受马勒影响的作曲家,勋伯格对马勒的人格与艺术有着透彻的了解。在马勒去世后的第二年(1912),勋伯格就撰写了一篇很有分量的长文,深刻阐述了他对马勒及其创作意义的认识。勋伯格在文章的一开头便极为鲜明地表达了他崇敬、肯定马勒的心情和立场:“无须啰唆,或许我最好就简单地说:我毫不动摇地坚信古斯塔夫·马勒是最伟大的人和艺术家之一。”^①在勋伯格眼里,马勒就是像贝多芬一样的“天才”。为此,勋伯格在这篇文章中还专门阐述了他的“天才观”。以下是他对“天才”(genius)与“能人”(talent)进行的比较与论说:

能人有着学习的能力,天才具备发展自我的品格。能人的成长依靠获得在其之外已经存在的技能;能人吸收这些技能并最终掌握它们。天才则从最开始就全部拥有了其延续至未来的才华。天才仅需发展它们,只需展开、呈现、显示。能人必须掌握的是有限的一门技能(即:那种技能先已存在),接着就会到达技艺纯熟,而后又常常陷入消退;天才的发展则在无尽的疆域中探寻新路,终生追求。所以,天才的征途中从无相同的时候,每一阶段的呈现同时

① Arnold Schoenberg, “Gustav Mahler” (1912, 1948), in *Style and Idea*, p. 449.

又是为下一路程的准备。天才是永恒的求变,就像一种出自单细胞的新芽勃发,永无停止地生成。^①

对勋伯格而言,马勒完全符合他的“天才”标准,因为他在马勒的创作中看到了马勒极富创意的艺术表达,这种独创性不仅体现在独具匠心的音乐语言,而且呈现于另辟蹊径的艺术构思中。更为重要的是,勋伯格敏锐地感悟到马勒的整个创作是一个内在关联、环环相扣、不断求变、探索不止的艺术展示过程。正像他所认定的“天才”一样,马勒生来具有的音乐才华和创造力是一种自然的艺术能量的呈现与发展,当他一旦寻找到渗透自己灵魂与血脉的人生理想,他的整个创作实际上就是朝向终极目标的永无止境的探索。这种探索的方式不论怎样变化,其艺术基准与核心意涵永远联系着终极意义表达的枢纽。勋伯格指出:“实际上,将要形成马勒特质的任何东西都已显示于《第一交响曲》中了。这里,他的人生之歌已经奏响,以后只不过是将它扩展、呈现到极致而已。他在这里展示了对大自然的热爱和对死亡的思考。他一直同命运搏斗着……”^②“大自然”与“死亡”可以说都是艺术创作中最重要的永久命题,但像马勒这样从创作一开始就沉浸于这种气象宏廓、意涵深邃的命题之中并为之终生思考、探索的作曲家并不多见。这种独特的创作轨迹和艺术选择之所以引起勋伯格的高度重视是因为他不仅体悟到马勒交响曲深刻的哲理意蕴,而且感受到马勒创作中所展露的“天才”品质。勋伯格以他的“天才观”来支撑其对马勒的极力推崇显然是力图为伟大的德奥音乐传统构造一个新的时代坐标。勋伯格将马勒视为“天才”并把他与德奥古典—浪漫音乐大师列在同一条线上,一方面是为了宣扬他这位精神导师的艺术成就,另一方面也是为了抒发深藏自己内心的情绪。值得注意的是,写作这篇文章的1912年,勋伯格已经进入了自由无调性音乐的创作时期,《三首钢琴曲》(Op. 11, 1909)、《空中花园录》(Op. 15, 1908)、《五首管弦乐曲》(Op. 16, 1909)、独角音乐话剧《期待》(Op. 17, 1909)和《六首钢琴小曲》(Op. 19, 1911)已经问世,而《月光下的彼埃罗》(Op. 21, 1912)正待完成,此时,他本人强大的创造力与创新意识也正面临着社会的压力与时代的挑战。所以,勋伯格为马勒的辩护从某种意义上讲也是在他为自己辩护,因为他深切地体会到:“在伟人的言说呈现之后,总显得那么安静。我们聆听,但世俗生活的噪音总是再次把我们淹没。”^③为此,勋伯格大声疾呼:“天才指明方向,我们就要奋力追随。”^④

① Ibid., p. 468.

② Ibid., p. 469.

③ Ibid., p. 471.

④ Ibid.

勋伯格为马勒发出的声音既是感性的,也是理性的。对马勒这位精神导师的人品、思想和艺术的熟知与从马勒那里获取到的滋养和鼓励促使勋伯格以充满情感色彩的话语来论说他心目中这位天才、伟大艺术家的杰出创造;而在“世纪末”精神危机的重压下奋力前行的这位新派作曲家在面对个人与传统、历史与当代这样的重大问题时,他对“马勒形象”及其意义的反思具有深厚的理性主义底蕴。勋伯格强烈的“现代性”意识使他深刻地认识到传统的危机与对“伟大艺术家”观念进行再思的必要。勋伯格清楚地知道,19世纪初至中叶那种充满英雄主义气概、具有呼唤时代精神强大气场的“伟大艺术家”到了“世纪末”已经不复存在,贝多芬那种凌驾众生之上的神圣般俯瞰、至高权威的震慑和超越时空的普世情怀显然不再适合当代思想潮流中的人生探索及艺术表达。弥漫于“世纪末”氛围中的悲凉、颓废气息与光怪陆离的情状只能造就专注个人情怀抒发、追求个性化人生体验的艺术家。即便是像马勒这样天才型的伟大艺术家,他要表达的也仅仅是他个人体验中的精神诉求。从另一个角度讲,勋伯格从马勒作品中观察到的并引起他强烈共鸣的音乐话语和人文寓意正是这个时代的思想—艺术潮流中最具深意的“现代性”体现——当艺术家、知识分子承受精神危机的重负时,勇敢地直面世象的衰败、反思人生(包括死亡)的意义应该是显现人性价值的创作选择。

显然,勋伯格对马勒的深刻理解在那个时代很难在更大的范围里得到认同,世俗眼光中的“作曲家马勒”是浮浅、陈腐、臃肿音乐的制造者。维也纳音乐界的保守势力质疑马勒的宏大叙事,拒绝他的交响华丽,反犹势力更以种种理由攻击他音乐中的“混杂”与“粗野”。尽管处于日落西山的浪漫主义黄昏,欧洲乐坛依然耐心等待着在勃拉姆斯、布鲁克那之后能够传承、发扬德奥交响曲传统的大师出现;他们需要的依然是纯净的浪漫、崇高的雄伟和抒情的洒脱。然而,马勒交响曲的“重量”、“厚度”与“深奥”粉碎了这些人的期待,完全打破了那种貌似正宗的德奥交响曲传统“守护神”的浪漫幻想。所以,对“作曲家马勒”的认同感很难指望在那个时代得到真正的实现。

据马勒的妻子阿尔玛回忆,马勒不止一次地说过,他的作品是“未来生活的一种先现音。”^①这一意味深长的比喻表明马勒内心非常清楚自己的音乐创作具备的艺术价值和人文意义。马勒生来性情高鲠,孤傲不群,其犹太人血统和文化背景更加剧了他的孤独意识:“我是一个三重无家可归者,在奥地利被当做一个波西米亚人,在德国被当做一个奥地利人,而在全世界又被当做一个犹太人。对任何地方来说我都是一个闯入者,从来不受欢迎。”^②这种失去精神家园的苦恼、愤懑既导致了

① 转引自沃尔夫冈·施雷伯:《马勒》(高中甫译),北京:人民音乐出版社,2004年,p.209。

② See Michael Kennedy, *Mahler*, New York: Schirmer Books, 1991, p. 2.

他永远的乡愁,又激发了他孤傲之中的不断奋进,其表现之一就是对自己创作的坚定信念——马勒始终认为自己是当代最优秀的作曲家。与布鲁克那不同的是,^①马勒对自己的交响曲创作能力坚信不疑,他很少修改自己的作品,即使有所修改,也是为了使某些部分(尤其是一些细部)的音乐表现更加合理与完美。马勒坚定的创作自信心不仅表达了自己对交响曲写作技艺的完全把握,更为重要的是显示了对自己交响曲作品蕴涵与创作探索的充分肯定。马勒的“未来生活的先现音”之说与“我的时代终将来临”的感叹是理解他作为“未来音乐”的真正先驱和现代艺术精神的“殉道者”的最好注释。

像贝多芬一样,作为作曲家的马勒也跨越了两个时代。如果说贝多芬的跨越展现了贯通“古典”与“浪漫”艺术底蕴时的顺遂和畅达,那么马勒的跨越则显露出连接“浪漫”与“现代”精神薪向时的矛盾和艰难。这种矛盾与艰难反映出思想观念的冲撞、音乐叙事的转型、艺术手段的改变和创作心态的诘问。处于时代碰撞中的“作曲家马勒”的身影全然没有指挥台上的马勒那么伟岸,被遮蔽于西方音乐历史分界线上的“马勒形象”似乎只有在“未来”的视界中才能显得更加清晰与真实:

当提到“马勒”一词时,在我脑际自然浮现的形象便是一个跨在“1900”这个奇妙的分界线上的巨人。他站立着,左脚(与心脏更为接近)坚定地根植于富饶的、他所热爱的19世纪,而右脚则没有那么坚定,在20世纪寻找稳固的土地。一些人认为他没有找到立足之地,而另一些人(我认同他们)则认为,如果他没有在某处落下沉重的脚步,20世纪的音乐就不会是现在的样子。无论哪种观点是对的,他跨着两个世纪的形象都不会改变。马勒与施特劳斯、西贝柳斯,还有勋伯格一起,共同唱出了对19世纪浪漫主义最后的挽歌。但施特劳斯非凡的天才使他走上了一条并不突出个性,而注重表现技巧的道路;西贝柳斯和勋伯格找到了极为不同,却非常个人化的道路进入了20世纪。仅留下了马勒在那里,分跨着两个世纪,他的命运就是总结、集结并最终埋葬自巴赫至瓦格纳以来德奥音乐神奇的宝藏。^②

① 对自己作品的不断修改——从诸多细节的修订、重写一直到形成整体构思变化的整部作品的“推倒重来”——可以说一直伴随着布鲁克那的交响曲创作生涯。布鲁克那对自己作品的构建与“成形”的踌躇还表现在他甚至允许指挥家对其作品进行删节、修改,如变化和声效果和重新配器。这种创作上的强烈不自信导致了所谓的“布鲁克那问题”——他的大部分交响曲都存在几个版本,长期以来令演奏者困惑。1929年成立的“国际布鲁克那学会”(International Bruckner Society)开始研究和重新编订布鲁克那各个时期的手稿,相继出版了22卷的布鲁克那作品的评注版本(critical edition),为指挥家、乐团的演奏提供了比较可靠的音乐文本。

② 莱奥纳德·伯恩斯坦:《马勒音乐中的痛苦和祝福》(可驹译),《爱乐》,2007年第4期, p. 23。

伯恩斯坦的这通感言发表时,马勒已经去世半个多世纪,这样的高度评价在“马勒复兴”的初期无疑是振聋发聩的。时至今日,当我们重新阅读这段感情真挚、形象生动的文字时,我们依然有着情感的共鸣,更有理性的沉思。马勒有那么重要吗?回答是肯定的:马勒的音乐创作不仅“唱出了对19世纪浪漫主义最后的挽歌”,而且为20世纪现代主义奏响了嘹亮的序曲。从这层意义上讲,我们可以套用保罗·亨利·朗论及贝多芬地位时的说法:马勒也像雅努斯神一样有两张脸,一张脸面朝后,向浪漫主义做最后的告别;一张脸面朝前,向未来召唤,是20世纪音乐(尤其是新维也纳乐派)的领路人和导师。^①

毫无疑问,最能体现马勒的音乐创造力和艺术影响力的是他的九部交响曲和《大地之歌》。作为德奥古典—浪漫交响曲传统的最后一位“传人”,马勒的处境相当尴尬。这一传统的真正确立从维也纳古典乐派开始,经过舒伯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯和布鲁克那的继承和发展,到了晚期浪漫派这里,在展现其辉煌、丰厚的同时,已显露出某种衰变的态势。在贝多芬之后,实际上所有的浪漫派交响曲作曲家面对传统都在思考和进行选择。摆在他们面前的难题是相同的,即:如何在交响曲传统原则和浪漫主义思维的艺术表现之间找到一个平衡点。从上述这五位浪漫派作曲家的交响曲来看,他们的创作探索都有自己的个性,作品的艺术价值也各有千秋。但他们的共同点也是明显的,那就是通过自己的创作努力尽可能地融入这一传统。与他们相比,马勒有着更为强烈的突破传统、挣脱规矩的意识,形成这种意识的原因是多方面的,其中一个主要原因是瓦格纳的影响。在马勒看来,贝多芬之后的作曲家中,瓦格纳最具“发展”的意识与行动。尽管瓦格纳不是一位“交响曲作曲家”,但他独创的乐剧就是一种特殊的“交响曲”,这不仅指其乐剧中由管弦乐队呈现的极具戏剧效果的交响化写作,更是指作为“整体艺术”(Gesamtkunstwerk)的乐剧特有的艺术展示。马勒与另一位晚期浪漫派的重要作曲家西贝柳斯曾有过“对话”,他们对交响曲本质的理解有很大的不同:西贝柳斯崇尚交响曲体裁风格特有的严密、深层的逻辑建构,马勒则强调交响曲应当“包罗万象”。^②

① 参见保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》(顾连理,张洪岛,杨燕迪,汤亚汀译),贵阳:贵州人民出版社,2001年,p.474。

② 上述这两位作曲家的“交响曲创作观”出自西贝柳斯对其传记作者的口述回忆。1907年10月,马勒受邀去赫尔辛基指挥音乐会,期间他曾会晤西贝柳斯,畅谈各种音乐问题。多年之后,西贝柳斯曾这样回忆到:“当我们的谈话论及交响曲时,我说我崇尚交响曲的严谨和风格特质以及这一形式中深层的音乐逻辑,这一逻辑构建了所有动机间的内在联系。这是基于我自己创作实践的体验。马勒的观点正相反:‘不!交响曲应当像这个世界。它必须包罗万象。’” See Michael Kennedy, *Mahler*, p. 81.

显而易见,马勒理解的交响曲绝不是传统意义上的“纯音乐”(absolute music),而是一种能够展示人文蕴涵和阐释人生哲理的特殊艺术载体。尽管马勒从不认为自己的作品属于“标题音乐”(program music),但他的确深思过作曲家的创作动因、艺术表达与生活体验的关系。^①马勒反对“标题音乐”那种依赖或密切相关文字性标题的音乐写作,但他也深刻体会到作曲家的创作灵感和艺术冲动与创作者本人在独特生活中体验、思考的内在联系。马勒《第三交响曲》的最初手稿上可见每个乐章的文字提示:I. 潘神醒来:夏日进行曲;II. 草场上的鲜花告诉我什么;III. 森林中的动物告诉我什么;IV. 人类告诉我什么;V. 天使告诉我什么;VI. 爱情告诉我什么。但是,马勒后来在正式出版的乐谱中将这些“标题”全部删除。他曾一再表示:原先的这些乐章提示只是希望帮助听众的音乐聆听,使他们有所感悟。^②《第三交响曲》可以理解为民马勒对这个世界的全身心拥抱:“在其中,整个世界都要被反映出来——可以这样说,作者只不过是一件乐器,整个宇宙都在它身上弹奏。”^③从每个乐章原来的标题提示中我们可以感到,作曲家的灵感来源看似具体,实际上是一种既有抽象意味又有诗意韵致的艺术体现,完全不能用画面性的“图解”来诠释,因为它的内涵实质是以诗化的音乐哲理“传递了人生和宇宙的美好前景”。^④值得我们思考的是,从本质上讲,德奥交响曲的传统是“反标题”的,贝多芬的《第六交响曲》(田园)所开创的“标题交响音乐”的路向主要由非德奥谱系的作曲家们来实践与发展,德奥一脉的浪漫派作曲家在交响曲领域则依然坚守着“纯音乐”的理想。而到了马勒这里,交响曲体裁传统意义上的“纯粹”与“逻辑”都变成了质疑的对象。当然,马勒之前的德奥交响曲中的艺术纯粹与音乐逻辑或许也能承载或关联到“哲理意味”,但那是一种高度抽象化的意义指向。马勒在其交响曲中所展示的则是更为明畅的“诗意哲蕴”,它既不是“纯音乐”的延续,也非“标题音乐”的实践,而是用个性色彩强烈的诗化音乐叙事方式来呈现的“包罗万象”的世界。因此,从作品内涵展示的“宽度”与“分量”来看,马勒的交响曲完全超过了

① 马勒在1896年3月26日给他的评论家、作曲家朋友马克斯·马沙尔克(Max Marschallk, 1863—1940)的一封信中详细地解释了他对标题音乐的认识:“我用音乐——交响乐——来表达自我的需要就开始于某些让我产生朦胧感觉的地方,那是走进‘另一个世界’的大门;那个世界中的事物不再被时空分离。正如我所想的,为音乐加上标题的说法是老生常谈,所以我觉得为音乐作品附加标题并不能使人满意,也无益处。但不变的事实是,形成音乐创作的动因无疑产生于作者的体验之中,所以,这样的实际体验又或许具体到足以用文字包装……” See Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, 3rd ed., New York: Norton, 1997, p. 448.

② See Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, translated by Vernon and Jutta Wick-er, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993, p. 83.

③ 转引自莎姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》,北京:人民音乐出版社,1986年, p. 172.

④ 布鲁诺·沃尔特:《古斯塔夫·马勒》, p. 63.

以往任何交响曲所能承受的负载,这种对交响曲“纯粹”品质的颠覆是马勒人生体验与创作诉求的必然结果。“包罗万象”是马勒作品涉及的场域,而人生意义的不懈探寻则是马勒交响叙事的艺术主旨。马勒从《第一交响曲》就已经开始的人生意义的审思与求索,对他本人而言,实际上是一个没有终点的精神旅程,每部交响曲只是体现了他对人生终极意义探究的一次次新的努力。他在交响曲创作中所体验的寻找精神家园与思考人生意义的痛苦、焦虑、渴望与激动是先前的交响曲作曲家从未品味过的,也是无法体会的。根据马勒作品文本(所选诗歌和音乐的特殊涵义)的提示和来自作曲家本人谈话、信件中的信息,我们也许可以用一些令人醒目的语词来描绘马勒音乐中的主要意象——爱情、自然、生命、死亡、复活、大地、宇宙等——但是,马勒交响曲中音乐蕴涵的意义显现绝不是对这些意象的单独构建与孤立表现,而是将它们融入到自己独特的人生体验中。这些既具体又抽象的意象、符号连接着的是作曲家个人的生命征程和灵魂之旅。二十多年前,笔者就曾对马勒交响曲所体现的作曲家心路历程与人生哲理蕴涵做过一个概括,现在看来依然是比较准确的:“归结起来看,马勒对人生意义探究的心路历程从乐观昂扬开始,经过悲观的彷徨,最后在充满悲壮感的生命追求中达到情感升华的高潮。音乐中所渗透的无所归属的孤独意识,忧郁惆怅的悲凉心态、诗情画意的梦幻情调和勇于搏击的战斗精神,成为马勒交响曲哲理内涵的丰富外延,‘生与死’这一终极命题的悲剧意义得到全面的展示。”^①

让马勒的交响曲对传统交响曲“纯音乐”品质形成挑战的这些“音乐外的内容”(extramusical connotations)自然需要同样突破传统的“交响叙事”来承载。所谓音乐的“叙事方式”就是指作曲家运用适合乐曲蕴涵表达的乐思、音乐发展与艺术性展示的逻辑意义来构建作品独特的“运动过程”及其艺术品格。无论是哪种形式的音乐“叙事方式”,它的展现都受到音乐创作思维的支配。如果说古典交响思维的基本原则强调的是追求整体意义的“合力性”艺术表达——将凝练的交响乐思、寓于辩证逻辑的奏鸣曲形式构建与整合性表述的音乐修辞融为一体,那么马勒的交响思维则突出的是散化性质的音乐逻辑和主观意念强烈的色彩性营造。^②在这种独特的交响思维支配下,马勒的“交响叙事”展现出极其鲜明的个性特征:哲思化气质、主观性体验和开放式呈现。

马勒“交响叙事”的哲思化气质首先体现在器乐声响构建中的声乐渗透。作为一种大型器乐曲体裁,交响曲的音乐叙事无疑靠的是器乐声响的“质地”与管弦乐化的色彩变化。尽管贝多芬在其《第九交响曲》的终乐章中加入了声乐部分,但这种融入声乐演唱的表现方式并未影响到马勒之前的浪漫派交响曲的写作思路,

① 孙国忠:《马勒交响曲的哲理内涵》,《中国音乐学》,1989年第4期,p.83。

② 参见孙国忠:《论马勒的交响思维》,《音乐艺术》,1988年第3期,pp.81-88。

“纯器乐叙事”依然是交响曲的体裁本质。马勒的交响曲真正开始挑战“纯器乐叙事”的定势化思路,他列入序号的九部交响曲中有四部(《第二交响曲》、《第三交响曲》、《第四交响曲》和《第八交响曲》)加入了声乐的音响构建,而《大地之歌》更是一部新颖独特的融声乐—器乐为一体的交响曲杰作。细读马勒引入交响曲的诗歌,几乎全部都是哲理意涵深厚的文本,无论是《第二交响曲》第五乐章中歌颂“复活”的赞词或《第三交响曲》第四乐章中尼采的“查拉图斯特拉的午夜之歌”,还是《第八交响曲》选自歌德的《浮士德》诗篇或《大地之歌》中源自李白、王维、孟浩然诗作的咏唱,诗歌文本的思想蕴意不仅启发马勒的艺术灵感,也给作曲家的“交响叙事”提供了构建新的音响组合的可能性。从不同声部的独唱到童声合唱、女声合唱、混声合唱,歌唱与管弦乐队交织在一起的声乐—器乐话语创造出极为宽阔、深远的“交响空间”,渗透其中的哲思化气质成为马勒宏大叙事中最具特色的艺术景致。这种“交响声乐化”体现的哲思蕴意在表达马勒交响曲特有的智性、隽永与纵深感的同时,也对交响曲体裁的声响“质地”与话语特性进行了重新定义。从总体上看,马勒“交响叙事”的哲思化气质在他的纯器乐交响曲或乐章中同样显得特色鲜明,例子举不胜举。即使在通常被认为是最简洁、单纯的《第四交响曲》里,我们仍可感受到这种独特的气质。第三乐章是一首有特色的柔板(Poco adagio),双主题变奏曲构成的音乐进行听来舒缓雅致,但深处则暗藏“玄机”。第一主题摇篮曲风格的安宁、温暖与第二主题不安的缠绵看似连接自然,实际上却透露出悲剧性的冲突。作曲家在此想表现的正是平静的酣睡与显现死亡意象梦境的组接与“对峙”,隐现“生死对抗”的哲思气息在深层上强化了这类传统“摇篮曲”风格写作的表现力度。

聆听马勒的交响曲(以及艺术歌曲)可以清楚地感觉到作曲家置身其中的主观性体验,这是一种以高调姿态的个人介入展示的“交响叙事”。换言之,马勒沉浸音乐、显现主体意识的强烈程度超过了以往任何一位交响曲作曲家。这种强调主观性体验的创作思路导致马勒的“交响叙事”形成“混杂”与“突变”的现象,而能够承载马勒式“混杂”与“突变”的是散化性质的交响话语和逻辑构建,用阿多诺的话来讲,就是用类似小说创作的思维方式来构建交响曲的“性格”与“描述”。^①马勒主观意识强烈的“混杂”表现在他一直兴致勃勃地呈现着铭刻于他脑海中的那些丰富多彩的音乐印象——农民舞曲、圆舞曲、进行曲、军号声和葬礼音乐等不仅是他音乐写作的重要素材,而且成为其作品中蕴含深意的核心“形象”。马勒在陈述这些具有特殊性格的“形象”时,既有正经、严肃的表达,也有夸张、机智的反讽,尤其是后者更被视作马勒交响话语中重要的“修辞”手段。例如,《第一交响曲》第三乐章的音乐构建呈现出多重的反讽意味:戏仿性质的葬礼进行曲,乐章中

① See Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, pp. 61–80.

段表现爱之欢乐、爱之悲伤的矛盾(音乐取自作曲家本人的艺术歌曲《漂泊者之歌》终曲“我爱人的蓝眼睛”的最后一段),以及死亡音乐与爱情之歌之间的强烈反差。与古典交响曲传统写作的精要、凝练相反,马勒笔下流淌出的是丰盛与疏放,音乐中的“混杂”现象是他有意为之的艺术之举。他乐于同时展现多彩的音乐元素和多重的发展线索,他也善于在一个广阔的音响空间中利用“纵横交错”所产生的艺术效果与意味。马勒融入自身体验的这种松散处理的“形象”组接及其性格对比可以说是他本人性格面貌的真实写照:天真的淳朴与世故的深沉游移之间永远展露出一种不失理性的激情感怀。正如马勒发自内心的感叹:“渗入音乐的永远是整个的人——感觉的、思想的、呼吸的、遭难的人。”^①

无人会怀疑马勒交响曲创作的真诚,因为他沉浸于个人体验中的思绪、体悟通过真实、细腻交响话语向世人敞开了他的心扉。虽然马勒交响曲的规模是前所未有的庞大,但他的“交响叙事”却显现出亲切、澄明、动人的特点。换言之,这是一种平易近人的音乐抒怀,它期待着普通人之间的交流与会心。无疑,马勒交响曲的艺术蕴涵及人文寓意有其深奥的道理,然而马勒音乐中的思绪表达远离了贝多芬那种居高临下的人性关怀和道德说教,回避了充满形而上意味的戏剧张力,而是以贴近人间百态、融入世俗生机的笔致从容、平实地展示自我,传递真情。因此,马勒的“交响叙事”以一种开放式呈现的态势强烈地吸引着它的听众。这种开放式呈现有两层意义。第一,马勒的交响话语摈弃了自贝多芬以来伴随交响曲创作的精英意识,以更为率真的音乐语言和酣畅淋漓的“诉说”震颤着听者的心灵。所以,马勒的交响曲是以开放的姿态面向大众——马勒音乐中流露出的直面人生的心态与真挚情感使他的交响曲拥有了在更广阔的场域内扩展听众群体的可能性。当代德国作曲家亨策(Hans Werner Henze, 1926—)明确指出,20世纪最重要的作曲家不是韦伯恩而是马勒!在亨策看来,虽然马勒在作曲技术上并无很多创新,但他独特的音乐创作证明他是一个时代的见证者:他拥有了音乐创作的“真义”(truth factor),因为作为作曲家,“他以明确、坦率的音乐语言表达了失意与痛楚”,而渗透马勒音乐本质的正是这种“非贵族”(un aristocratic)意识的价值观。^②第二,马勒的交响曲反映的是他个人的心理与情感,但音乐所承载的丰富的“音乐外的内涵”给予听者极大的想象空间。因为这些内涵并无限定性的标题内容,只是在宽阔的语境中显示伴随人生意义探寻的感觉、意绪与情怀,所以马勒“交响叙事”的开放式呈现在某种程度上讲是对听众的“盛情邀约”,而听众融入个人聆听体验所形成的丰富想象导致了马勒音乐多元诠释的可能性。典型的例子是《第五交

① See Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, p. 467.

② See Leon Botstein, “Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History”, in *Mahler and His World*, edited by Karen Painter, Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 16.

响曲》的第四乐章“Adagietto”。这个以弦乐与竖琴演奏的优美乐章本是马勒向阿尔玛表示爱意的情感倾诉,由于旋律的美妙动听以及音乐整体流动中显露出的柔情与深意,无数的听者为之感动。然而这种爱之表白的抒情美妙也被人们转换成其他多种意绪的情感表达:失意的惆怅、怀旧的感伤、梦幻的甜美、孤独的沉思,甚至是对逝者的怀念。其中最著名的“借用”是在维斯康蒂(Luchino Visconti,1906—1976)1971年的影片《威尼斯之死》中。这位深谙马勒音乐之美的意大利导演将“Adagietto”作为影片的主题音乐,极为贴切地表达了一位作家内心深处的情感纠结与难以铭状的心理变化。维斯康蒂这一成功的“借用”深受电影界的好评,至今一直被当作古典名曲改编为电影音乐的“经典”。查看一下晚期浪漫派风格的弦乐曲写作,其实动听并深含蕴意的作品还有不少,例如理查·施特劳斯晚年为23件弦乐器而作的《变形曲》(*Metamorphosen*,1945)和沃安·威廉斯的弦乐队作品《塔利斯主题幻想曲》(*Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*,1910)。但是,这两部作品很难进行“音乐语义”的转换,至少完全不适合维斯康蒂的《威尼斯之死》:前者的旨趣在于作者晚年对作曲传统与对位艺术的再思考,后者的意涵则是一位晚期浪漫派的英国作曲家对同根的文艺复兴音乐大师的深情颂扬。与“Adagietto”相比,这两部弦乐曲显然不具备马勒作品那种可供意义衍展与生成的性质,因为它们“纯净”与“高雅”意味限制了多种诠释的可能性。

在马勒逝世一百年后的今天对他重新进行审视,想必没人会再惜用“伟大”一词。从“马勒复兴”到“马勒热”的持续升温,证明他不仅已经进入了“伟大作曲家”的行列,而且成为西方音乐史上最具影响力的少数几位“伟大作曲家”之一。19世纪上半叶受贝多芬的“统治”,下半叶由瓦格纳“主宰”;如果说20世纪早、中期的西方音乐界是“群雄并起”的年代,那么从20世纪后期至今马勒超越众人的重要地位已经无人可以撼动。值得注意的是,涉及到“伟大作曲家”的话题,论说的主体通常来自音乐界,换言之,这种论说的内容主要集中于音乐本身。然而,当今世界对马勒的关注早已超越了一般音乐问题的讨论,进入到更为宏阔的文化研究的场域。尽管我们对瓦格纳的研究也曾涉及文化意义的思考,但那种审思的重点只是少数人关心的艺术思想与意识形态问题。唯独马勒的音乐人生在关联到音乐创作(尤其是交响曲)的艺术价值和历史意义的同时,也牵涉到与我们当代人的生存境况密切相关的诸多文化问题。

马勒的音乐引起我们的浓厚兴趣与他呈现的创作独特性以及看似矛盾现象的背后所隐藏的深意密切相关。从音乐创作的角度看,这位“伟大作曲家”的音乐语言是“保守的”,他的同代人理查·施特劳斯、德彪西、斯克里亚宾都要比他激进,然而他却能够在现代音乐开始强力膨胀的“世纪末”疆场内自由驰骋。在调性思维面临瓦解,节奏、音响愈来愈复杂化的时期,马勒依然以晚期浪漫派的姿态创作他的交响曲。马勒当然知道他周围的现代派音乐的探索(例如他对勋伯格等人创

作的密切关注),但他更清楚晚期浪漫派音乐语言及表现力的强大能量。最为关键的是,他深知晚期浪漫主义风格是展示他宏大音乐叙事最合适的路向,因为只有在这种能够承载感情宣泄与强大音乐张力的浪漫色彩的语境中,他的复杂思绪与情怀才能得到完美体现。马勒交响曲的创造性不在于具体音乐语言的大胆创新,而在于思维独特的“交响叙事”,其特有的散化叙说、纷杂呈现、雅俗并置、变化无常解构了交响曲体裁传统的“叙事策略”与艺术逻辑。但是,从另一个视角观察,马勒交响曲所展示的具有独特意味的结构思维、声乐渗透、交响空间与话语意涵无疑极大地扩展了交响曲体裁的艺术表现力,它不仅满足了作曲家本人创作构想的实现,而且在新的高度上重构了交响曲的艺术品格。因此,从这一特定意义上讲,马勒交响曲的影响力明显高于其他任何浪漫派作曲家,堪与贝多芬比肩。马勒的交响曲无愧为交响曲发展史上最重要的里程碑之一。

曾经被同代人讥为“保守派”的马勒的最初影响主要体现在新维也纳乐派的作曲家身上,但这种影响并非技法的传承,而是精神的延续。后来,我们又从肖斯塔科维奇、布里顿等为数不多的作曲家的创作中看到了马勒的身影,尤其在肖斯塔科维奇的作品中,马勒独具特色的反讽表达被这位苏联作曲家发展到更具夸张效果的艺术体现,这其中的关联自然涉及到与作曲技术相关的音乐叙事方式,但两者间更深层的联系则在于思想层面的批判精神。进入到“后现代”时期,不能否认,马勒音乐中出现的一些“音乐引用”的做法在一定程度上启发了当代作曲家的“拼贴”等技术的运用,然而马勒创作的更重要的意义在于让更多的作曲家再思音乐创作的社会目的与音乐作品的人文意义。从格莱斯基(Henryk Górecki, 1933—2010)和施尼特凯(Alfred Schnittke, 1934—1998)等人的创作中,我们可以清楚地感受到他们与马勒的“精神共鸣”。

“马勒形象”能够在当代视域中不断被放大并得到更多人的高度关注,显然与马勒音乐所传递的哲理蕴意和他创作中体现的“现代性”指向密切相关。马勒生活在“世纪末”这个异常焦虑的年代,他人生所经历的心理纠结、情感困扰、疾病折磨与亲人去世使他一直处在不安、痛苦的情境之中。他在指挥台上得到的艺术满足并不能完全消除他内心的苦闷,而只有通过音乐创作才能尽情表达真实的自我。因此,当同时代的理查·施特劳斯把玩着作曲技艺与管弦乐色彩,当德彪西享受着和声实验的音响快感,当斯克里亚宾沉迷于“神秘和弦”引导的宗教狂喜时,马勒却一头扎进了融入他全部精神寄托和感情归属的交响世界。他用交响曲和交响性艺术歌曲向世人展示了他的心灵世界,从中我们体悟到无尽的乡愁、人生的悲喜、对大自然的感恩与生命的渴望。必须指出的是,马勒真诚、严肃的创作态度与音乐中真情流露的底蕴是他直面生存情状的反思意识与不断审视人生意义的探索精神。正因为如此,马勒才敢于在他的作品中夸张情感、突显矛盾、引入“低俗”、表现“混杂”。所有这一切有别于同时代其他作曲家的创作特征使马勒的音乐具备

了超越时代的艺术深度与精神厚度。

与贝多芬的音乐相比,马勒的音乐显然更贴切我们这个时代的脉动,因为从中能体悟与我们生存情状联系更为密切的哲理命题。从1960年代的“马勒复兴”到今日“马勒热”的持续高涨,半个世纪的历程告诉我们:马勒音乐的人文意义已经愈来愈深入地渗透到当代人的心理体验与人生思考中。一百多年前曾困扰过马勒的人生疑问如今依然搅动着当代人的心灵。毋庸置疑,这五十年是人类社会飞速发展的时期,丰富异常的科技成果尤其是近十几年来的信息化革命与高科技成就将世界(部分地区)的物质文明水平提升到前所未有的高度。然而,令人激动的科学进步和技术文明并没有让这个世界得到安宁,人类仍然面临着诸多社会矛盾和生存压力:贫富差异、资源短缺、环境污染、文化冲突、恐怖主义、地区性战争等等。面对人生的困境,让我们更感到人文关怀的价值——当人生意义的逼视愈显尖锐时,精神的光照才能通透内心的澄明。马勒的“音乐情绪”中显然早已隐喻了人类的不安全感与现代社会的浮躁。马勒音乐的“现代性”意义在于他将焦虑时代的敏感与反思转化成艺术表达中的人生意义探寻,他通过个人体验并艺术化呈现的时代的社会矛盾、生活窘境预言了我们这个时代人类面对的严峻现实并促使文化反思的继续,而他满怀激情的理想追求与生命礼赞又给我们当代人的生命审思与人生奋斗增添了一份激励。马勒的创作是一种蕴含“现代性”深意的强有力的“音乐言说”,它在充分表达作曲家的个人情感和人生意义思考的同时,也折射出我们当代人的心态与面对生存环境的思绪。尽管马勒音乐中体现的人生意义探寻蕴含着某种悲壮的文化品尝,但这种“未来生活的先现音”闪耀着强大的人性光芒。正是从这个意义上讲,“伟大作曲家”马勒的“声音”已经形成特殊的力量而渗透于当代社会公共领域的人文关怀。作为一种特殊的人文精神“启示录”,马勒的音乐必将长久地与人类进程相伴,因为它的艺术与精神价值保证了它美好的未来。

——原载《黄钟》,2011年第4期

音乐美学基本问题再研究

韩锺恩

关于音乐美学基本问题,2007年12月,我曾经撰文:《音乐美学基本问题研究》,提出21个基本问题,其中,5个归属于传统美学范畴:1.形式与内容,2.自律与他律,3.音响与情感,4.形态与风格,5.感性与理性;10个归属于工作美学范畴:6.结构与功能,7.功能与价值,8.声音与声音概念,9.情感与形式,10.有声与无声,11.感性与形式,12.作品与现象,13.感受与诠释,14.事实与实事,15.意向与意义;6个归属于思辨哲学范畴:16.经验与先验,17.存在与理式,18.时间与空间,19.语言与表述,20.艺术与美学,21.美学与哲学^①。

这里,仅就感性直觉经验层面的音乐美学学科而言,当下比较凸显者,大概牵扯到这样几个基本问题:美学与哲学,感性与理性,诗意与绝对,立美与审美,经验与先验。其中的诗意与绝对、立美与审美,是有别于上述21个基本问题之外的新表述。

一、美学与哲学

有关这个问题,曾经有诸多学界看法^②,归结起来,一种意见是同一

① 载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,上海:上海音乐学院出版社,2008年10月第1版,pp.463-464。

② 参见罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第一章:音乐学的领军人物——于润洋中的有关记载,于润洋先生认为:我注意到目前在将这个学科称为“音乐美学”还是称为“音乐哲学”这个问题上有不同看法甚至争议。我的看法是:无需在这两个名称上做过多的区隔,两个名称在所指内涵上并没有多少本质区别。上海:音乐学院出版社,2011年6月第1版,p.10。

论^①,认为音乐美学即音乐哲学;一种意见是并行论^②,认为音乐美学与音乐哲学不同。除此之外,还有一种意见,可称之为接续论^③,认为发生学意义上的美学与哲学是共时并在关系,本体论意义上的音乐美学与音乐哲学则是先后接续关系。

进一步,持后二者意见者,又有不同的见解,一者认为之所以不同的原因在对象^④,一者认为之所以不同的原因在方法^⑤,持不同方法论者(用哲学方法研究美学

① 案,持同一论者,基本上有一个共同的论点,都认为音乐美学是一门特殊的艺术哲学,参见以下文本中的有关叙事:吴毓清:《第四届全国音乐美学讨论会拾零——致友人》:音乐美学是研究音乐的本质,音乐中人与现实的审美关系,音乐立美、审美实践普遍规律及其诸功能的一门特殊的艺术哲学(载《中国音乐学》1991年第3期,总第24期,北京:文化艺术出版社,1991年7月15日出版,p.105);赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》:音乐美学是研究人类音乐立美、审美实践普遍规律与总体目的的一门特殊的艺术哲学(提交第四届全国音乐美学学术讨论会论文,1991年4月,北京,后载《中国音乐学》1991年第4期,总第25期,北京:文化艺术出版社,1991年10月15日出版,p.69);王宁一:《关于音乐美学研究对象问题的思考》(下):音乐美学是研究人类音乐立美审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学(提交第四届全国音乐美学学术讨论会论文,1991.4,北京,后载《音乐研究》1992年第1期,总第64期,北京:人民音乐出版社,1992年3月5日出版,p.28);修海林、罗小平:《音乐美学通论》:音乐美学是以作为人类文化行为方式的音乐存在为研究对象和认识依据、主要对人类音乐立美审美实践活动及其普遍规律与总体目的以哲学思考的一门特殊的艺术哲学(上海:上海音乐出版社,2002年8月第2版,p.7)。

② 案,持并行论者,一般认为音乐美学与音乐哲学有不同的理论内涵与学科指向,参见本文中我的有关叙事与陈述。另可参见冯长春主编:《音乐美学基础》中的有关叙事:可以把认为音乐美学是音乐哲学的一个组成部分的观点概括为哲学的音乐美学,可以把认为音乐美学是有关音乐的美学研究的观点概括为美学的音乐美学(南京:南京师范大学出版社,2008年1月第1版,p.7,p.8)。

③ 案,持接续论者非常个别,详见本文中我的有关叙事与陈述。

④ 参见以下文本中的有关叙事:王耀华、乔建中主编:《音乐学概论》音乐哲学条目:音乐哲学是从哲学的高度对音乐艺术总体的音乐本质、音乐内容与形式、音乐表现力与表现方法、音乐内在结构即构成诸因素的内在特性及其内在规律,进行哲学思考和研究的基础理论学科(孙星群、汤亚汀撰写)(北京:高等教育出版社,2005年7月第1版,p.23);冯长春主编:《音乐美学基础》:1.对音乐本体的研究,2.对音乐实践的研究,3.对音乐的功能与价值的研究,4.对中外音乐美学思想沿革的梳理与研究(p.10);宋瑾:《音乐美学基础》:1.听觉感性需要及其满足的规律,2.实践中的美学问题,3.相关历史:音乐美学思想与实践的历史;音乐美学学科的历史(上海:上海音乐出版社,2008年8月第1版,p.2)。

⑤ 参见于润洋:《音乐百科全书》音乐美学条目中的有关叙事:音乐美学作为一般美学的一个分支,是从音乐艺术总体的高度研究该艺术不同于其他艺术门类的特殊本质的基础理论学科。……音乐美学是将音乐作为一个总体,从更高层次上,对其自身本质进行具有某种抽象、思辨意味的纯理论反思。……就方法论而言,音乐美学的研究可以有不同的角度或切入点,而最根本的则是哲学的方法也即以哲学的基本原理为理论基点来探讨音乐艺术的特殊本质问题。也正是由于这个原因,我们也可以将音乐美学称之为音乐哲学。这样的称谓的合理性还在于,音乐美学这个称谓的外延比较容易引起某种误解,以为其对象主要是“音乐美”问题。但事实上“音乐美”问题只是音乐美学一系列论题中的一个论题,而音乐哲学这个称谓的外延所涵盖的内涵则要宽阔得多。它既包含音乐美的问题,更广泛地涵盖涉及音乐艺术本质的一系列重要问题,而对其其中的一些关键问题则基本上都是被放在哲学这个宽阔的视野中来审视的。音乐美学所涉及的哲学问题主要是思维与存在之间、主体与客体之间、矛盾的普遍性与特殊性之间的关系等带有根本性的问题(载于润洋:《音乐史论新稿》,北京:人民音乐出版社,2003年10月第1版,pp.124-125)。

问题),在某种程度上,其实也可以归属于同一论者。除此之外,也有认为之所以不同者既在对象又在方法^①,即用美学方法研究美学问题,用哲学方法研究哲学问题。

我对这个问题的看法也是有变化的,当然,基本立场还是持二者不同意见。

一开始,我是并行论的倡导者,同时,也是不同对象论者,基本看法如是表述:

1. 《释[Aesthetics]并及音乐美学论域建构》:(作为定义)音乐美学是人研究人的音乐审美活动(人如何通过音乐的方式去创造和对音乐美与否的经验或判断所显示出来的审美状态和审美过程)及其结果(对音乐抽象概念与实体形态的演绎与归纳)的一门理论学科^②;(作为对象)音乐美学是人用理性(理论)的方式去研究人如何通过音乐的方式所进行的审美活动(包括用观念的方式与经验的方式去把握音乐)及其结果(包括对音乐审美意识的意识和对音乐审美经验的经验)这样一种既理性(理论)又感性(实践)的现象^③。

2. 《词与义——关于[现在音乐美学论域]及其[人与人相关]命题之[术语/概念体系]的读解与批判》:音乐哲学(对音乐审美意识的意识)是人用理论方式研究人如何通过观念方式把握音乐世界的理论现象,音乐美学(对音乐审美经验的经验)是人用理论方式研究人如何通过经验方式把握音乐世界的实践现象^④。

此看法一直延续下来。

需要说明的是,之所以音乐美学与音乐哲学二分,一个理论来源在维柯:《新科学》中有关哲学与美学的叙事:美学是粗糙的儿童方式,作为人类永恒感官的诗性智慧,描绘各门科学的世界起源;哲学是精致的成人方式,作为人类永恒理智的

① 参见以下文本中的有关叙事:阮菲:《有关“音乐哲学”》:所谓乐道即音乐哲学,是有关音乐本质属性、存在方式、展开状态的哲理运思(载《星海音乐学院学报》2005年第1期,总第98期,pp.9-10);孙月:《自我发现与内在更新——读与思有关音乐美学之哲学基础》:从根本上来看,音乐美学与音乐哲学所面对和解决的基本问题是不同的。音乐哲学要回答“音乐艺术的本质是什么”,而音乐美学则要回答“音乐美不美”。前者是一个追问式命题,将音乐作为主体;后者则是一个审美性判断,将人作为主体。前者具有形而上性,可以在没有任何具体音乐实例和音乐想象的前提下,通过理性思考、逻辑推演来求得;后者则不可脱离具体的音乐实例和音乐事例来进行审美趣味的判断,并且这种审美判断必须通过感性经验的路径,最终达成对某种审美模式的确立,否则就成了空想理论。音乐哲学所要研究的是音乐的本质(essence),音乐美学则要表明音乐的属性(attribute)。关于“本质”与“属性”的区别,就是回答“什么(what to be)”和“如何(how to be)”的区别(载《音乐艺术》2008年第4期,总第115期,pp.79-80)。

② 载《音乐学习与研究》1990年第4期,总第24期,p.3。

③ 载《音乐学习与研究》1990年第4期,p.3。

④ 参见该文中的有关叙事,该文系提交第四届全国音乐美学学术讨论会论文,1991年4月,北京,后收入韩锺恩主编:《音乐美学基础理论问题研究》,上海:上海音乐学院出版社,2008年9月第1版,p.207。

玄奥智慧,探究各门科学的世界起源^①。并由此引申之所以不同的原因在对象。

后来,与此相关的两个问题引起我的关注,一个是赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》与《论音乐存在的流程》中提出的由哲学问题向美学及人类学问题的转换^②,一个是宋瑾:《什么“音乐”的“美学”》与《构建多元音乐美学的设想与呼吁》中提出的非本质主义的多元构建^③。如此问题究竟可能引发什么样的关联呢?尤其在方法论层面,将音乐是什么的哲学问题转换成什么样的存在形式才是音乐的美的美学问题,仅仅是理论分歧还是学科游移?进一步,这样的

① 参见[意]詹巴蒂斯塔·维柯:《新科学》中的有关叙事:最初的人民仿佛就是人类的儿童,还没有能力去形成事物的可理解的类概念(class concepts),就自然有必要去创造诗性人物性格,也就是想象的类概念(imaginative class concepts),其办法就是制造出某些范例或理想的画像(ideal portraits),于是把同类中一切和这些范例相似的个别具体人物都归纳到这种范例上去;诗人们首先凭凡俗智慧感觉到的有多少,后来哲学家们凭玄奥智慧来理解的也就有多少,所以诗人们可以说是人类的感官,而哲学家们就是人类的理智;最初的各族人民都是些人类的儿童,首先创造出各种艺术的世界,然后哲学家们在长时期以后才来临,所以可以看作各民族的老人们,他们才创造了各种科学的世界,因此,使人类达到完备;各民族在这些神话故事里通过人类感官方面的语言以粗糙的方式描绘各门科学的世界起源,后来专家学者们的专门研究才通过推理和总结替我们弄清楚;p. 103、p. 152、p. 231、p. 407。

② 参见以下文本中的有关叙事:赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》:在这样的哲学基础(认识论、驾驭论、价值论)上建立美学理论,艺术可以界定为人类审美意识的物态化、对象化,而音乐则是人类审美意识在音响客体中的对象化。……就音乐存在的意义而言,它本身的价值在于能够向人类审美意识提供美的并向更美不断发展着的对象,有助于人类自身的成长、发展、更新,推动人类建设美的人格、美的自然、美的社会,因此,音乐美学应该在自己的成熟阶段回答这个问题:什么样的存在形式才是音乐的美(载《中国音乐学》1991年第4期,p. 68、p. 69);赵宋光:《论音乐存在的流程》:只要涉及审美意识与音响心理表象的相互转化,无论转化的心理机制与人类主体审美意识的多层结构整体镶嵌交织达到何等复杂的程度,都不应排斥在音乐存在的流程之外,都是音乐美学研究不可躲避的人类学事实(提交第五届全国音乐美学学术研讨会论文,1996年5月,淄博,后载《美学与艺术学研究》论丛·第二集,南京:江苏美术出版社,1996年12月15日出版,p. 184)。

③ 参见以下文本中的有关叙事:宋瑾:《什么“音乐”的“美学”》:在多元文化并存的前提下,理想的音乐美学应该是各种音乐的美学的集合体。也就是说,不是要建立一个能涵盖所有音乐的抽象的“音乐”的美学,而是要将“音乐美学”中的“音乐”和“美学”都当作具体文化中的事项。因此,“音乐美学”最终将成为各文化中的音乐美学的连缀体(载《星海音乐学院学报》2006年第3期,总第104期,pp. 5-6);宋瑾:《构建多元音乐美学的设想与呼吁》:构建多元音乐美学的基本思路是:各局内研究者遵循某种音乐美学学科的元约定,采取“小型叙事”的方法对各自熟悉的文化中的音乐进行美学研究,最后由学术共同体将各个局部的研究成果组合/拼贴起来(载《交响》2008年第4期,第27卷第4期,总第122期,p. 7)。

转换需要什么样的学术条件?退回个体与具体^①是否意味着无中心去本质并就此趋向边缘以至于堂皇叙事苍白无力?进一步,相对主义引发理论学科震荡以及平面化不断铺张的地方性话语究竟有没有固定范式?

由此,凭借我在博士学位论文:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中提出音乐美学最最原初的一个基本问题:人的感性直觉经验究竟如何在复杂多变的音乐活动当中显现自己,以及西方音乐史给出的暗示:围绕音乐作品这个中心而相对成型的音乐审美体验^②,2007年12月,我在写作《音乐美学基本问题研究》时,提出由音乐美学基本问题这个问题丛结^③回到原点,还是:直接面对音乐作品的声音及其音响结构方式,把人的感性直觉经验作为最最基本的出发点,在音乐自身的强烈驱动下,在哲学美学的有力支撑下,从尽可能纯粹的声音出发(一种在场的形而下的音响存在),去寻求尽可能本原的意义(一种不在场的形而上的意向存在)^④。

再后来,又在原来基础上,对不同对象加以具体化表述:音乐美学通过人的感性直觉经验研究音乐的艺术特性,音乐哲学通过人的理性统觉观念研究音乐的艺术本性^⑤。

① 案,关于退回个体与具体问题,参见[美]罗兰·斯特龙伯格:《西方现代思想史》中的有关叙事:以逻辑来替代现实,致使人们借着各种“主义”的名义互相残杀。……退回个体主义、退回具体的现实,可以说是世界大势所迫。J. M. 科恩在《这个时代的诗歌》(1959年)一书的结语部分指出,“现实的事态已经使任何关于公共事务的评论都显得苍白无力”,从而迫使诗人只能表达纯粹个人意见(Roland N. Stromberg: *An Intellectual History of Modern Europe*) (CHINESE SIMPLIFIED language edition published by CENTRAL COMPILATION & TRANSLATION PRESS, Copyright © 2004),刘北成、赵国新译,中央编译出版社,2005年1月北京第1版,p. 529。

② 韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》,上海:上海音乐学院出版社,2004年7月第1版,p. 17。

③ 参见韩锺恩:《音乐美学基本问题研究》中的有关叙事:第一层面,作为元问题:音乐美学学科自身性质,以及与之相应的思维方式,和与之相应的表述方式。第二层面,作为历史表层凸显问题:意识形态及其学科意识;作为历史深层时隐时现问题:整体全局论域无关,本质主义批判指向,形而上学终极之后。第三层面,音乐美学表述方式派生问题:语言与表述的关系。第四层面,音乐美学学科自身存在方式问题:研究对象方面围绕音乐作品去研究人的感性问题,研究方法方面采取哲学美学并存方式去研究音乐与人之间的关系,研究范围方面设定感性轴心与多元边界;载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,p. 462。

④ 参见韩锺恩:《音乐美学基本问题研究》中的有关叙事,载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,pp. 462-463。

⑤ 案,这里,有一个潜在的接续关系,其依据,显然还是来自于维柯有关诗性智慧与玄奥智慧,参见詹巴蒂斯塔·维柯:《新科学》中的有关叙事:人们起初只感触而不感觉,接着用一种迷惑而激动的精神去感觉,最后才以一颗清醒的心灵去反思;p. 105。

进一步,又呈现这样的表述:音乐美学主要围绕经验展开研究,是针对音乐艺术特性进行描写的修辞,音乐哲学主要围绕概念展开研究,是针对音乐艺术本性进行论述的修辞。

再再后来,又在上述具体化表述的基础上,在2010年11月19-20日浙江金华举行的2010全国音乐美学高层论坛暨专题笔会上,结合教材编写提出设想,并由此进一步彰显接续内涵:初级进阶始端产品,音乐美学abc:作品,经验,概念。高级进阶终端产品,音乐美学xyz(音乐哲学abc):基本问题,认知(先验),范畴。其目的,还是希图建立一套足以与国际学界进行有效交流并有学科尊严在的中国语境术语概念范畴。

值得注意的是,卡尔·达尔豪斯:《音乐美学观念史引论》所给出的独特论述样式:通过专题^①研究贯串的史论性著述。最近,又见到斯蒂芬·戴维斯:《音乐哲学的论题》,将音乐哲学论题分为这样四个类别:本体论,表演,表现,欣赏^②,呈现出具体化倾向。

综上所述,音乐美学与音乐哲学两者关系的不同见解,依然会长期存在,问题的关键,并非在必须一统,我的看法,主要在是否有明确的立场并一以贯之,而不至于因为其中的差异随意出现逻辑游移。对持二者不同意见者而言,需要面对并给出合式^③处理的是,如何解决音乐美学自身哲学基础与音乐哲学之间存在着的结

① 参见[德]卡尔·达尔豪斯:《音乐美学观念史引论》(Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*)(© Laaber-Verlag, Laaber 1986)中的有关专题:历史的前提,音乐作为文本和作品,情感美学的嬗变,器乐的解放,艺术判断和趣味判断,天才、热情和技巧,情感与理念,“返回内心的音响”的辩证法,关于形式主义的争论,标题音乐,歌剧的传统与改革,审美与历史,关于音乐的现象学,批评的标准;杨燕迪根据[美]威廉·奥斯丁(William W. Austin)英译本译出,上海:上海音乐学院出版社,2006年7月第1版。

② 参见[美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐哲学的论题》(Stephen Davies: *Themes in the Philosophy of Music*)(© Oxford University Press in English in 2003)中的有关内容:本体论部分包括:约翰·凯奇的《4'33"》:这是音乐吗?音乐作品本体论,改编、本真性以及表演,音乐作品本体论及其表演真实性;表演部分包括:音乐表演中的真实性,哦,你想和甲壳虫乐队一起歌唱?太晚了!一架钢琴落下是什么声音?表现部分包括:音乐是一种情感语言吗?音乐中的情感表现,反对音乐中的假想人物,音乐表现力的哲学视角;欣赏部分包括:音乐的评价,音乐的理解和音乐的种类,赋予不明显音乐关系以重要性,音乐作品的多重诠释;湛蕾译,长沙:湖南文艺出版社,2011年6月第1版。

③ 案,所谓合式,有别于一般意义上的合适,简言之,就是一种不包含主观评价的中性表述,此外,除了表示主体与对象相合的意思之外,还表示相关主体和对象各自与其所处历史相合的意思,包括个性化风格性极强的艺术创作,同样也必须与其所处的历史有内在的关联性;参见韩钟恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事,p.6。

构性矛盾^①。

二、感性与理性

感性与理性作为音乐美学基本问题,我把它置于传统美学范畴^②,长期以来一直以相对关系定位。至于感性与理性各自概念的分别界定,无须赘述,至少在相关学界尚无新论的前提下,其基本指向是清楚的,这里,惟一可以稍作强调的,无非是感性有赖于感官的事实和理性有赖于思维的实事。

在此重点讨论的,主要是两者的关系以及如何合式表述的问题。无关论者,至少作为正面直接论述两者无关的论点,基本上没有。在有关论者占据主导的论域内,持感性→理性前后接续或者感性与理性对立统一者,占绝对多数,持两者同一论者,几乎没有,持两者互向转换论者,比较鲜见。近年来,在较多出现悬置理性凸显感性的论述中,受质疑者不在少数。比如:中央音乐学院教授邢维凯博士,在其硕士学位论文:《音乐审美经验的感性论原理》^③和博士学位论文:《西方音乐思想史中的情感论美学》^④先后通过答辩,并发表或者出版之后,我还是不止一次听到

① 案,对此问题,可参见孙月:《自我发现与内在更新——读与思有关音乐美学之哲学基础》中的有关叙事:既然音乐美学是要对音乐给出“如何”的审美属性判断,那么音乐美学的哲学基础就是在这个“如何”之后作出“为何”的追问,并加以分析——进一步解释这个“如何”是“从何而来”的问题。……音乐美学的哲学基础,就是带着主体意识的音乐美的形而上依据。就个体而言,每个人都有且一定有各自不同的音乐美学。……要找到一个“共享”的哲学基础,它几乎是不存在的,因而也就丧失了讨论的必要。然而,既然要讨论“音乐美学的哲学基础”,那么它就是一个确确实实的存在。因为实际上我们已经以假设有这样一个共性存在为前提了,“正在讨论这个问题的我”已经站在以“音乐美学有且至少有一个共同的哲学基础”的平台上,这是一个事实。……音乐美学就是这样一个棱镜。透过这个棱镜,人在看着一个被分离出来的“自我”影像。在看这个影像的同时,他同时也在看这个影像所在的“世界”,和正处于这个“世界”当中的那个“他者”(载《音乐艺术》2008年第4期,p.80、p.81)。

② 参见韩锺恩:《音乐美学基本问题研究》中的有关叙事,载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,p.463。

③ 案,中央音乐学院硕士学位论文:《音乐审美经验的感性论原理》,学科专业:音乐学,研究方向:音乐美学,1989—1992,导师:张前教授,1992年5月在中央音乐学院通过答辩,北京;再案,该学位论文以同题分上下两部分发表,载《中央音乐学院学报》1993年第1、2期,总第50、51期,pp.3—13,pp.46—55。

④ 案,中央音乐学院博士学位论文:《西方音乐思想史中的情感论美学》,学科专业:音乐学,研究方向:音乐美学,1992—1996,导师:于润洋教授,1996年3月22日下午在中央音乐学院通过答辩,北京;再案,之后,更名:《情感艺术的美学历程——西方音乐思想史中的情感论美学》(A Journey on Aesthetics of Emotion Art)出版,上海:上海音乐出版社,2004年7月第1版。

相关质疑,基本意见是:如此强调感性,则难道理性在此历程中果然缺位?再比如:先后通过答辩并获得学位的,我的两个上海音乐学院博士吴佳和武文华,其学位论文:《感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究》^①和《音乐感性经验描写研究》^②,都是直接针对与围绕音乐感性直觉经验问题的研究,答辩过程中,最尖锐的问题,无疑是感性如何脱离理性独自活动,吴佳面对如是提问以上述转换论加以回答^③,尽管受到提问者的认可,我也表示满意,但毕竟没有正面解析两者之间的关系,其羞羞答答或者模棱两可的学术姿态,足以表明学科自身对此问题同样缺乏当代自信^④。

这里,还可以提到这么一件事情,2007年6月8日,我应中央音乐学院研究生部邀请,前往北京参加中央音乐学院2004级音乐学专业音乐美学方向四位博士研究生柯扬、何宽钊、高拂晓、李晓冬的学位论文答辩^⑤,其中,李晓冬提出的概念:感性智慧,引起与会者的关注,特别是中央音乐学院教授周海宏博士,对此给予充分的肯定,认为是一个有新意的命名。所谓新意,我猜测,主要是这个概念具双重范畴(感性与理性)的复合。由于该论文重心在西方音乐思想中的形式理论,因此,对这个概念本身的界定以及理论渊源的考掘并不十分突出。然

① 案,上海音乐学院博士学位论文:《感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究》(*Research on Sound Structure of Sensibility and Movement of Sensibility Formed by Aesthetic Judgement*),学科专业:音乐学,研究方向:音乐美学,2005—2008,导师:韩锺恩教授,2008年6月17日上午在上海音乐学院通过答辩,上海。

② 案,上海音乐学院博士学位论文:《音乐感性经验描写研究》(*A Study on Description for Music Experience of Sensibility*),学科专业:音乐学,研究方向:音乐美学,2006—2009,导师:韩锺恩教授,2009年6月19日下午在上海音乐学院通过答辩,上海。

③ 案,提问主要针对人在面对音乐的感性体验过程中理性认知的介入与否,吴佳的答辩,一是肯定感性体验过程中不可避免会有理性认知的介入,二是这种介入是有条件的,即人在进行音乐感性体验的过程中已经自觉地把理性认知转换成为感性能力,从而使感性声音结构的可能性得以实现。

④ 案,所谓当代自信,主要指有别于上述认同感性与理性有关论者(或者感性与理性前后接续,或者感性与理性对立统一)的其他理论看法,依我看,当下学界(包括其他人文学界)弃二元统一论者已不在少数,但究竟以什么关系去取代或者替换,似乎还不见端倪,遂,以缺乏当代自信加以修辞。

⑤ 案,其中,柯扬、高拂晓、李晓冬三人的导师系王次炤教授,何宽钊的导师系于润洋教授,博士学位论文分别为:柯扬:《有限的相对主义——论音乐的价值及其客观性》(*Limited Relativism—On the Value of Music and Its Objectivity*),高拂晓:《期待与风格——迈尔音乐美学思想研究》(*Expectation and Style: A Study on Meyer's Aesthetics of Music*),李晓冬:《感性智慧的思辨历程——西方音乐思想中的形式理论》(*Formalism in Western Musical Thought*),何宽钊:《哲学—美学视野中的西方和声演进》(*The Western Harmony Evolution in the Viewing Field of Philosophy and Aesthetic*)。

而,凭我的学术直觉,我隐约感到,感性智慧的概念原型应该是诗性智慧,其学术渊源无疑在维柯^①。

带着这个问题,我终于在教学过程中与学生的相关见解相遇:2008年12月15日,上海音乐学院2008级音乐学专业外国作曲家与作品研究方向博士研究生朱宁宁(导师:陈鸿铎教授)在我主讲的研究生选修课:音乐美学与音乐作品研究的课程报告中提出这样一个命题:理性直觉的自然流露,引起了我的强烈兴趣。无独有偶,2008年12月25日,我的博士研究生崔莹(上海音乐学院2007级音乐学专业音乐美学方向)在和我进行有关研究课题讨论的时候,将诸多思路与概念归纳成这样一个命题:感性认知的自觉转换,再次引发我的密切关注。很可惜,这两个颇有创意性的思路都没有得到进一步的展开,至少,在崔莹和朱宁宁两人的博士学位论文^②中最终由于与其论题的关联性不足,没有就此问题作出进一步的理论阐述。当然,我对这两个命题的兴趣,并不仅仅在朱宁宁通过自然流露对理性直觉、崔莹通过自觉转换对感性认知这样两个具矛盾意味的复合概念所进行的巧妙修辞,我更多关心的是这样一种方式本身的限定条件是什么?如果这个命题并非当时朱宁宁和崔莹在不经意间而是经过深思熟虑说出的话,那么,如果把它们置放在新的学术乃至学科语境当中,又应该有什么样的深度诠释呢?我期待,通过感性直觉与诗性智慧的研究,去触及理性直觉的自然流露与感性认知的自觉转换以及可能性问题。

关键者,也许可以通过这样两个问题去进一步研究:感性的绝对意义究竟有没有^③?以及仅仅归属于经验范畴的感官事实究竟在哪里?进一步,似乎也应该充

① 参见[意]詹巴蒂斯塔·维柯:《新科学》中大量有关诗性智慧的叙事,比如:诗人们首先凭凡俗智慧感觉到的有多少,后来哲学家们凭玄奥智慧来理解的也就有多少,所以诗人们可以说就是人类的感官,而哲学家们就是人类的理智;p.152。

② 案,崔莹:上海音乐学院博士学位论文:《后现代音乐及其美学问题研究》(*A Study on Post-modern Music and Relevant Aesthetic Issues*),学科专业:音乐学,研究方向:音乐美学,2007—2010,导师:韩锺恩教授,2010年6月22日上午在上海音乐学院通过答辩,上海;朱宁宁:上海音乐学院博士学位论文:《英美实验音乐:1950—1970年代——传统边界之外的探索》(*Anglo-American Experimental Music 1950s—1970s: Exploration beyond the Boundary of the Art Music Tradition*),学科专业:音乐学,研究方向:外国作曲家与作品研究,2008—2011,导师:陈鸿铎教授,2011年6月3日上午在上海音乐学院通过答辩,上海。

③ 案,关于这个问题,那维凯:《情感艺术的美学历程——西方音乐思想史中的情感论美学》结语中,有相应的表述:西方传统哲学思想的偏差就在于忽视人的感性,在构筑理性法则的过程中,淡忘了人作为感性存在物所特有的本质。……必须充分肯定情感的纯感性价值,也就是说,应当从哲学的高度确认:在抛开了理性认识的前提之后,在不导向任何认识目的的情况下,情感作为呈现于主体的一种感性体验的对象,仍然是有价值的,这种价值显现着人作为感性存在物所具有的内在需要,从主体活动的目的性上看,它是独立于理性的;p.205。

分关注音乐美学研究中出现的两个新动向:1. 感性→美,2. 形式→真理,即通过感性表述美,通过形式凸显真理。

三、诗意与绝对

诗意与绝对,本来并非一般意义的配对范畴,因此,同样也不适宜泛化作内容与形式或者自律与他律的理解和诠释。之所以把它们置放一起的理由,在于如何在绝对音乐的语境中考掘音乐表达本身所经由的诗意作业,进一步,再从伴生物与附加值的角度阐述其绝对意义和最后方式。

关于绝对问题,2000—2003年,我随于润洋教授在中央音乐学院攻读博士学位期间,有感于20世纪西方哲学总体取向:语言论转向,将此概括为:逻各斯中心主义让位于语音中心主义^①。其基本逻辑和根本原因如是表述:从胡塞尔面对实事本身(Zur Sache selbst),到海德格尔面对思的事情(Zur Sache des Denkens),再到20世纪语言论转向面对语音还原(Zur reduction Phonem),直至20世纪音乐面对音响敞开,实际上显示出了这样一个迹象:从来被西方世界奉为不可道之道的逻各斯(Logos),一再被胡塞尔悬置,被海德格尔隐匿,既而被还原的语音替换。由此可见,这种位移的根本原因:逻各斯(logos)之所以退出中心,就在于它极端理性;语音(phono)之所以成为中心,就在于它复原感性。因此,所谓逻各斯中心主义向语音中心主义位移,其实质就是:由相对约定、模糊、虚幻、抽象的逻各斯,逐渐趋向于绝对确定、清晰、实在、具像的语音^②。

2009年9月29日下午,德国柏林洪堡大学音乐学系系主任赫尔曼·达努泽(Hermann Danuser,1946—)教授顺道由北京中央音乐学院来上海音乐学院演讲:

^① 案,期间以及之后,我在多篇文论中加以阐述,参见《“问题意识”与“前瞻性”预设——由音乐美学学科建设“长时段”叙事所引发》(载《人民音乐》2002年1月号,总第429期,pp.34-39)、《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》、《声音经验的先验表述》(2006年12月16日在中国音乐学院主办的第二届中国音乐学博士论坛上演讲,北京,后经整理发表于《中国音乐》2008年第1期,总第109期,pp.43-45,转p.68)、《音乐美学基本问题研究》(载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,pp.395-483)等等文中的有关叙事。

^② 韩锺恩:《音乐美学基本问题研究》,载韩锺恩主编:《二十世纪中国音乐美学问题研究》下册,pp.465-466。

关联域的艺术——论音乐学的特殊性^①,提到这样一个概念:The Music Itself(简略表述:TMI),显然,这个看法与绝对音乐理念^②不无关系,很值得中国学者关注,一方面明确表示绝对音乐除去有别于一般理解标题音乐与声乐作品之外,还具有不可取代并难以替换的自足性和惟一性,再一方面则又充分展示了古希腊和德国古典哲学传统影响下的思维定式,即与 to be 直接相关的先验问题。2009 年 11 月 27 日,我在给崔莹上课讨论博士学位论文之后,由其中的自律性问题想到这么一条路径:1800 以及此后,临响并音乐厅诞生^③→面对纯粹声音陈述的绝对临响^④,以至于凸显先验存在问题。当然,这不能成为随意界定音乐具绝对意义的理由,

① 参见刘经树:《从文本批评迈向关联域化——后现代音乐学的一种趋势》中的有关叙事:解构主义、后结构主义的文本批评先后创造以下一些新的概念:1. 同文本的关联域(intratextueller Kontext,文本的一部分与同一文本其他部分的关系,作品分析的关系);2. 下文本的关联域(infratextueller Kontext,文本的一部分与同一文本全部的关系,作品分析的解释学关系);3. 互文性、文本间性的关联域(intertextueller Kontext,文本与相同文本级别的其他部分的关系,音乐美学的关系);4. 居间文本的关联域(intermedialer Kontext,文本层次与其他居间代表的关系,传播美学的关系);5. 外文本的关联域(extratextueller Kontext,文本与美学以外相关系统的关系,社会学、接受美学、文化的关系);6. 创作美学的关联域(produktionsthetischer Kontext,根据作者意图的文本实现,音乐创作学的关系);7. 接受美学的关联域(rezeptionsthetischer Kontext,由接受者的美学事件实现,实用的关系),等等。音乐学的上述七种关联域化,就是中文语境里的学科交叉或跨学科;载《星海音乐学院学报》2011 年第 1 期,总第 122 期,pp.4-5。

② 参见[德]卡尔·达尔豪斯:《音乐美学观念史引论》(Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*) (© Laaber-Verlag, Laaber 1986)中引述利斯滕尼乌斯:《音乐》(1537)的有关叙事:“音乐诗艺”是制造、生产和劳作,借此某个产品降生于世,即便在作者逝世之后,这个产品依然代表着一个完整的世界,以自足的意义存在。……利斯滕尼乌斯关于音乐可以是“绝对作品”(Opus absolutum)的观念(可以脱离当下的音响实现而具有自足的存在),只是到了 1800 年左右才在音乐行家和爱乐者之中成为共识;p.24。另可参见蒋一民:《音乐美学》中的有关叙事:不管音乐有没有内容,音乐本身的绝对性和独立性却不容侵犯——这就是绝对音乐的思想,北京:人民出版社,1991 年 9 月第 1 版,p.99。

③ 案,临响(living soundscape)是我就音乐会感性体验提出的一个原创叙辞,参见韩锺恩:《临响,并音乐厅诞生——一份关于音乐美学叙辞档案的今典》中的有关叙事:置身于音乐厅这样的特定场合,面对音乐作品这样的特定对象,通过临响这样的特定方式,再把在这样的特定条件下获得的(仅仅属于艺术的和审美的)感性直觉经验,通过可以叙述的方式进行特定的历史叙事和意义陈述;或者简约为:置身于音乐厅当中,把人通过音乐作品而获得的感性直觉经验,作为历史叙事与意义陈述的对象;载中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编:2001 音乐学年度丛书《音乐文化》,北京:文化艺术出版社,2002 年 5 月第 1 版,p.392,p.393。

④ 案,该命题系参加天津音乐学院音乐学系主办:2008 年全国音乐学博士论坛演讲标题,2008.9.23,天津,后经整理发表于《天籁——天津音乐学院学报》2008 年第 4 期,总第 95 期,pp.4-6。

2011年7月27日,我在审阅学生作业的时候,发现需要设定一个具不同性质且处于不同层面的问题链:一是如何面对声音?二是如何面对无声?三是如何面对无声中的声音即沉默的声音?由此折返,所谓面对音响敞开,决非仅仅是面对所有的声音,而应该是悬置非声音之后的别一种接受姿态。进一步,抽象聆听接续结构聆听作为别一种聆听之后^①,难道果然是触及了听本体而显现出蕴涵着的先验存在吗?再进一步,当感性屈从于统一性而生成结构聆听之后,抽象聆听能否去历史去理性以至于使感性纯粹化?甚至还原成为纯粹声音陈述^②的声本体和从听到听与注意耳朵的耳朵^③的听本体?

关于诗意问题,主要是通过阅读肖邦有了一些心得。2008年6月,于润洋:《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》^④出版,我便从2008—2009学年第二学期开始,让我的硕士、博士研究生通过阅读进一步研究肖邦,并以借读→新读作为策略,即依托于老师的读法及其相应结论再有一些新读^⑤。在此基础上,我给学生设定了这样的目标:通过相关作品体裁和相关理论问题的研究,就以下问题给出自己的回答:1. 悲情在哪里? 2. 悲情在这里。3. 悲情有多少? 4. 悲情如何或者如是置入。5. 悲情肖邦→诗意肖邦。6. 音乐学分析→音乐学写作。核心问题是:肖

① 参见崔莹:《后现代音乐及其美学问题研究》与李明月:《追询后现代音乐的聆听方式》(上海音乐学院音乐学系2008级本科三年级学生期末主科考试音乐学写作汇报论文,指导教师:钱亦平教授,2011年6月29日,上海)中的有关叙事。

② 案,参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:所谓纯粹声音陈述,主要指:一种完全不依赖调关系或者其他序列关系而进行的音响结构,因此,这样一种纯粹声音陈述,实际上完全摆脱了已有的形式规范,也可以说,是音响的极端还原;p.45注^[1]。

③ 参见[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》(Jean-François Lyotard: *L'INHUMAN, Causeries sur le temps*)听从中的有关叙事:音乐就揭示了一个目的(我提及这个目的是重提这个从康德到海德格尔一直充斥所谓美学思考领域的字眼),一个从听到听的目的,一种也许应该称作绝对的“听从”,一种注意耳朵的耳朵;© Éditions Galilée, 1988. 9, rue Linné, 75005 Paris, 罗国祥根据法国伽利雷出版社,1988年版译出,北京:商务印书馆,2000年9月第1版, p.182。

④ 案,该书系上海音乐学院第二届钱仁康音乐学术讲坛演讲录(演讲于2006年4月11—20日在上海音乐学院举行,共8讲),后经过修订补充成书纳入钱仁康音乐学术讲坛丛书,上海:上海音乐学院出版社,2008年6月第1版,后因发现该版存在诸多印刷错误,又在2009年4月进行第2次印刷。

⑤ 案,我们的讨论程序,最初由在学的每个学生分别做专题报告,大家共同讨论,基本上没有结论,也很难形成共识,但通过讨论,至少可以加深对作品的认识。期间,我给有关同学布置作业,主要是设想通过对于老师书中相关描写与表述的归纳梳理,给出一个基本的概貌。之后,再由参加讨论的同学写作,主要涉及两方面内容:选定相关作品体裁,设定相关理论问题。

邦如何通过钢琴吐露痛苦?肖邦又如何通过诗意进行 *zai* 的表述^①?再后来,2009年11月18-19日,我带着他们去中央音乐学院参加于润洋《悲情肖邦》并肖邦相关问题专题研讨会^②,在于老师的亲历指导下,实现了两院学生面对面的学术交流,取得了很好的成效。

2010年是肖邦诞辰200周年的音乐大年,4月18日,我应星期广播音乐会名

① 参见以下文本中的有关叙事:韩锺恩:《关于肖邦的研究以及当前的音乐美学专业研究生教学问题》,载《艺术百家》2010年第4期,总第115期,p.80;韩锺恩:《肖邦记忆——为纪念肖邦诞辰200周年特别写作》,载《音乐艺术》2010年第3期,总第122期,p.8。

② 案,该研讨会最初由我个人发起,其中一个意图在实现两院研究生层面的音乐学教学与科研成果交流,会议由中央音乐学院音乐学系和上海音乐学院音乐学系共同主办,于2009年11月18-19日在北京中央音乐学院举行,中央音乐学院与上海音乐学院音乐美学、西方音乐史、音乐批评方向的在读硕士、博士研究生16人(其中,一人已毕业,一人为中国音乐学院本科毕业生),就研读《悲情肖邦》过程中受到的启示以及由此引出的肖邦研究和学科问题进行了汇报交流。内容包括(按发表先后排序):1.李逸因(上海音乐学院音乐美学方向硕士研究生,导师:韩锺恩教授):《“悲情”的叙事——肖邦〈叙事曲〉“悲情”内涵之解读》、《“悲情”——肖邦音乐的形而上质》,2.喻宇(中央音乐学院音乐美学方向博士研究生,导师:邢维凯教授):《谈于润洋先生对释义学的批判与整合——读〈悲情肖邦〉》,3.邓军(中央音乐学院西方音乐史方向硕士研究生,导师:姚亚平教授):《互文观念下对〈悲情肖邦〉的解读兼论其它》,4.苏阳(上海音乐学院音乐美学方向硕士研究生,导师:韩锺恩教授):《寻找〈悲情肖邦〉》,5.刘小龙(北京大学艺术学院教师,中央音乐学院西方音乐史方向博士,导师:姚亚平教授):《对于肖邦音乐“悲剧—戏剧性”的个人化探索——评于润洋教授新著〈悲情肖邦〉》,6.周俐(上海音乐学院音乐批评方向硕士研究生,导师:韩锺恩教授):《肖邦谐谑曲》,7.毕琨(中央音乐学院音乐美学方向硕士研究生,导师:宋瑾教授):《音乐作品“真理”的澄明——读〈悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释〉》,8.杨婧(上海音乐学院音乐美学方向博士候选人,导师:杨燕迪教授):《“悲情”之外?——从肖邦〈E大调练习曲〉(10之3)看作品的解读方式》,9.马铮(中央音乐学院音乐美学方向硕士研究生,导师:邢维凯教授):《中国音乐学者对西方音乐研究问题之刍议——来自于润洋〈悲情肖邦〉的思索》,10.崔莹(上海音乐学院音乐美学方向博士候选人,导师:韩锺恩教授):《浪漫主义的乡愁》,11.吕长乐(中央音乐学院西方音乐史方向博士研究生,导师:余志刚教授):《形异实同——音乐学分析方法在〈悲情肖邦〉中的再运用》,12.元媛(中央音乐学院西方音乐史方向硕士研究生,导师:姚亚平教授):《“叙”说琴诗——从钱仁康、于润洋等对肖邦g小调、F大调叙事曲的不同解读评〈悲情肖邦〉中的阐释特色》,13.王彤(中国音乐学院音乐学系本科毕业生):《作为国内肖邦研究的最新成果——〈悲情肖邦〉》,14.孙慧(上海音乐学院音乐批评方向硕士研究生,导师:韩锺恩教授):《舞动的忧伤——〈悲情肖邦〉舞曲体裁作品的悲情气质研究》、《是谁?叩响了哀伤的心门——循着〈悲情肖邦〉的步履遥望“悲情之路”》,15.姜骁纹(中央音乐学院西方音乐史方向博士研究生,导师:姚亚平教授):《“新音乐学”视野下的肖邦a小调前奏曲》,16.孙月(上海音乐学院音乐美学方向博士研究生,导师:韩锺恩教授):《悲情在暮色中迸发——肖邦三首夜曲的音乐学写作》、《从研读于润洋的〈悲情肖邦〉所想到的》。除此之外,于润洋、张前、王次炤、周海宏、余志刚、姚亚平、宋瑾、柯扬、何宽钊、李晓冬、高拂晓、谢嘉幸、李秀军、韩锺恩、王丹丹、邹彦、伍维曦、甘芳萌等中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院老师就研讨会所涉及的有关问题发表个人见解并展开热烈讨论。详情可登录中国音乐学院网(<http://musicology.cn>)参见有关报道。此外,部分文论已分别在《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》等学刊发表。

家讲堂 No. 8^① 的约请,在上海音乐厅音乐立方做了一个面对社会的演讲,以肖邦记忆——纪念肖邦诞辰 200 周年专题讲座命题,内容包括:一、肖邦生平与音乐创作的几个时期,二、肖邦钢琴作品体裁样式,三、肖邦性情的诗意表达,四、如何阐释理解肖邦。演讲之前,为增加活动的宣传性,我应主持人请求,拟了一句带有广告效应的話:200 年前,上帝说:让这块淤积忧郁和充满愤懑的湿地畅通舒展,于是,诞生了肖邦,通过黑白相间的声音,拨响 21 世纪的诗性记忆……回想起来,当时写这句话的时候纯粹是出于应酬,似乎有点随意,更多考虑的仅仅是广告效应,即如何把话说得能够吸引别人眼球,谁知,在不经意间道破了天机,从来不轻易说音乐表现什么的我,这次却下意识地已认定存在于音乐中的诗意泄露了出来,现在看起来还真有点值得进一步学术挖掘的余地。现场演讲过程中,在解释湿地的时候,我用两个叙辞作为修辞,一个是淤积,一个是自足循环。湿地,是现今人们对一种自然地貌的命名,之所以用淤积和自足循环来加以修饰,显然受到这种自然状态的启发,二者不可或缺,没有淤积只有自足循环的是河流湖泊,反过来,只有淤积没有自足循环的则是一潭积水。由此借用,淤积着忧郁的湿地又是畅通的,因为只有这样,才可能有诗意的倾诉,才可能通过钢琴吐露。兴许,这就是音乐作为情感的声音存在^②的一个充分理由,尽管浸透着诗情的元素和相应的诗性结构依然在声音本身。

2009 年 7 月 5 日,我在考虑新学年(2009—2010 学年)研究生讨论专题的时候,设想通过执其两端用其中的方式展开讨论,即相对已有命题:面对纯粹声音陈述的绝对临响,再设:面对浑沌声音表述的诗意临响,并以此作为两端。接续上述,

① 案,该活动由上海东方广播有限公司主办,在我之后,在同一地点,上海音乐学院副院长杨燕迪博士教授、上海音乐学院音乐学系系主任助理王丹丹博士副教授也在此活动系列先后应邀进行肖邦专题演讲,他们的演讲题目,分别是:(No. 9)2010 年 5 月 8 日星期六下午 14:00—15:30,杨燕迪:矛盾的统一体——肖邦风格新解;(No. 10)2010 年 5 月 9 日星期日下午 14:00—15:30,王丹丹:“钢琴诗人”灵魂之舞——肖邦钢琴舞曲。

② 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:之所以可能用特定材料声音及其相应形式来创造一种替代情感的东西,因为声音材料及其相应形式所显示出来的,只能是这种情感的声音存在。进一步,虽然这样一种情感的声音存在不是实体而缺乏自明性,但通过音乐形式的确定,同样也可能像面对实体或者事实那样,在人的意识中反复浮现,甚至于,可以作为一种叙事或者抒情或者表示意义的特殊对象。就此,尽管情感作为一种具有自生性意义的感性机制,音乐形式作为一种具有直觉性意义的感性对象,两者不是同一个东西,但这样一种音乐形式只是表示它所表示的那个情感,就像这样一种声音只是表达情感的声音存在那样,音乐形式所表达的也只能是特定情感的音乐形式存在。看起来,从情感到音乐形式之间,确实存在着一条直接的通道,并不一定要通过联觉这个中介,……包含有语调和音调在内的声调本身,就是这种情感自身存在的一种方式,换言之,在音乐中没有声调的情感存在是不可能的,至少是不健全的。而置身于特定音乐形式之中的情感本身,同样是这种情感自身存在的一种方式,换言之,没有特定音乐形式的情感存在是不可识别的,至少也是没有特征的。因此,无论是声音与情感的关系,还是情感与形式的关系,在一定意义上说,不仅是不同形态的逐一转换,而且,还可以视为同一形态的自身提升:声音物像通过情感化过程形成具有相对独立性的声音意象,进而,又通过形式化过程形成具有完全自生性的情感意象;p. 54, p. 56。

不管是什么样的情感的声音存在,音乐学所要追问的不就是存在于绝对作品之中的诗情,以及作者之所以如是给出的诗性结构?在此,关联贾达群:《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》中的一问一答:自律的、纯粹的音响实体自身究竟有无灵性,有无情感^①?音乐是作曲家心中情思事理的诗性表述,音乐结构是承载具有诗化意义寄托的音响逻辑形式^②。就此而言,似乎有这样三个关键术语可以扩充相关问题的进一步讨论:1. 诗意:是否可以理解为面对并关注对象中所包含的东西。2. 诗性:是否可以理解为面对并关注对象构成的某种方式。3. 诗学:应该可以肯定为面对并关注对象以及上述与对象相关者的研究^③。

那么,诗意的绝对性问题究竟又怎么看待呢?2011年3月15日,接到星海音乐学院赵宋光先生给我寄来的为于润洋先生80华诞庆贺文集特别写作的文章:《音乐学分析的深化探索——〈悲情肖邦〉对美学思考的启迪》,其中,第四部分在明确肯定肖邦一生的人格自律及其在音乐作品中的映照,并且为情态与意志互相滋养、情态不自足自闭而是对意志信念的执著支持树立了崇高的典范之后,直接针对李泽厚先生提出的情本体^④理论进行置疑^⑤,并追问情的前提和源头,情的指向和归宿。应该说,这又是一个亟待回应并可以有学术增长的问题,即便默认(这是难以确认的事情)情的前提和源头、情的指向和归宿均在情本身,那么,后续问题依然是:究竟是不是思想情感积淀为艺术形式^⑥?甚至于不乏这样提问:之所以情本体变换位序是否原本就先在于艺术之中?

至于伴生物的绝对意义和附加值的最后方式,所谓伴生物,无非是伴随人类基

① 贾达群:《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》,上海:上海音乐学院出版社,2009年7月第1版,p.66。

② 同①,pp.62-63。

③ 参见韩钟恩:《书评:贾达群著〈结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论〉》中的有关叙事,载《中央音乐学院学报》2009年第4期,总第117期,p.138;案,该文原题:《诗者,以诗的方式去寻诗——读贾达群〈结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论〉》并由此关联研究与写作》,发表时由该刊编辑改为现题。

④ 案,有关界说以及相应理由,参见李泽厚:《历史本体论》(A Theory of Historical Ontology)中的有关叙事,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年2月第1版,pp.91-92,p.87。

⑤ 参见赵宋光:《音乐学分析的深化探索——〈悲情肖邦〉对美学思考的启迪》中的有关叙事:20世纪以来,有些哲学家在美学理论中提出了“情本体”概念。我们要追问的是,这“情”的前提和源头是什么?这“情”的指向和归宿在哪里?如果把这些联结都抹去,只留下孤立的内心状态被界定为“本体”,这样的理论定位是妥帖的吗?肖邦作品中充溢的悲愤激情,这悲情对肖邦崇高人格的映照,有力驳斥了这种理论误导。

⑥ 案,这也是李泽厚:《美的历程》以及之后著述中运用积淀理论反复提出的一个设想,其意图无疑在解决自古以来形式与内容的关系问题,参见其以下文本中的有关叙事:《美的历程》插图珍藏版,桂林:广西师范大学出版社,2000年3月第1版,p.23、p.24、p.33;《华夏美学》,香港:三联书店(香港)有限公司,1988年10月第1版,pp.7-8;《实用理性与乐感文化》,北京:生活·读书·新知三联书店,2005年1月第1版,pp.206-207。

本生存活动的衍生物,所谓附加值,只能是人类基本价值诉求满足之后的冗余值。问题是:伴生物的绝对意义如何生成?附加值的最后方式如何发生?进一步的问题是:去功能之后剩余结构能否呈现伴生物的绝对意义?悬置理念之后纯经验能否成全附加值的最后方式?

传统艺术理论认为,艺术是对生活的反映,艺术形式是对生活原型的抽象,显然,这是将艺术视为生活伴生物的典型看法。由此,面对这样的伴生物,凭借人的经验去接近它,一旦发生共鸣,则生活还原,并因此得到精神愉悦。然而,恰恰就是在这样一个貌似封闭自圆的逻辑当中留下了这样一道缝隙:艺术(非艺术作品)在依赖附着生活之前是否已经存在?艺术形式在从属寄生别的之前又果然是自生自在?这究竟是一个问题还是一个事实?有人把这种看法称之为先验论。然而,无论是默认事实还是悬置问题,至少,作为伴生物的艺术本身具有绝对意义是可能的。

就音乐艺术而言,起初,人的声音仅仅限于向自然的表达,随后,扩大为人与人之间的交际,至此,无论是生产还是消费,这些声音都只是一种载体传达着一种意思。然而,随着声音功能的愈益进化乃至强化,声音本身似乎也有了一种结构的意义,于是,一种纯粹的生产与消费出现了:人需求一种只供感性愉悦的声音,这是音乐作为历史的元叙事所说和作为逻辑的元意义所在^①,即在去功能之后剩余结构所呈现的伴生物的绝对意义。

我经常这样想:历史愈深沉,自然愈童贞,因为一切都在。那么,这一切都在的在究竟在哪里^②?也许,就在我们的对象存在之前,就在我们对对象进行的叙事与陈述之前,真可谓结构先在、诗话先验。如同一花一世界、一叶一如来、一粒一宇宙、一尘一天地,任一原分子都是一个完整的世界,什么都有,什么都在,什么都是,问题是谁发现?如果说,承认先在与先验是我们进行描写与表述的前提和依据,那么,定位存在即那个不断向人们显现又不断隐蔽的东西才有了意义,因为它给出这样的信息:之所以人用这样的方式去发现这个存在,就如同诗者以诗的方式去

① 参见韩锺恩:《直接面对音响敞开:人文资源何以合理配置——中西音乐文化的美学叙事》中的有关叙事,提交第六届全国音乐美学学术研讨会论文,2000年8月,兰州,载南京艺术学院学报《音乐与表演》2001年第1期,p.29。

② 案,关于一切都在的在究竟在哪里的诘问,实际上,即人类生存本体以及相应哲学问题,这里,有两个看法值得关注,一是吃饭哲学,这是李泽厚依据人活着是第一事实的历史给出,认为历史就是围绕人要吃饭即人活着这一基本主题而展开(参见其《历史本体论》第一章:实用理性与吃饭哲学中的有关叙事,p.26),一是机器人哲学,这是赵宋光依据工艺学是生产力底层结构的逻辑给出,认为工艺学哲学是马克思哲学思想核心的微观阐述(参见罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第五章:学坛奇才——赵宋光中的有关记载,1960s初,李泽厚嘲笑赵宋光提出工艺学哲学是机器人哲学,p.199),依此修辞,则就是肠胃本体以及饥饿存在和假肢本体以及及物存在,那么,究竟什么才是真正意义上的人类文化发生与文明起源?

写诗^①。

就音乐审美而言,作为表达与交际的根源,音乐惟有通过形式直觉方可有所表达,进而交际,又作为一种元经验,则由此回到纯粹感性与直觉之中,于是,之所以有别于别种艺术方式,就因为声音占有了别种艺术类型所没有的感性直觉。因此,音乐作为人文化了的声音,并作为人类的特别叙事与抒情,是对人类总体音响的最初命名,也是人类对声音有所需求的最后方式^②。如果说,真正意义上的原在即不由自主的存在,那么,同样诗者以诗的方式去寻诗,即在悬置理念之后纯经验所成全的附加值的最后方式。

2010年3月30日,我和我的硕士、博士研究生一起讨论贝多芬晚期钢琴奏鸣曲106的时候,孙慧说了一个内心听觉,孙月说了一个先验声音,借此发挥,我想是不是可以这样说:之所以诗意与绝对可以成为配对范畴,也许,就在于内心听觉的自然流域和先验声音的自由驱动。就像肖邦湿地,留给我们进而之所以让我们记忆的,可能是现实的音响,也可能是不经意间拨响的精神动机^③,然而,有一点则可以肯定,那就是惟肖邦不可并独无二二的声音存在。

四、立美与审美

立美概念最初提出在赵宋光:《论美育的功能》,如是表述:建立美的形式的教育活动,是人类“按照美的规律来塑造”的宏伟历史在教育领域中的缩影,我称之为立美教育^④。

起初的影响主要在美育及至艺术教育方面,自从1991.4第四届全国音乐美学

① 参见韩锺恩:《书评:贾达群著〈结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论〉》中的有关叙事,载《中央音乐学院学报》2009年第4期,pp.140-141。

② 参见韩锺恩:《直接面对音响敞开:人文资源何以合理配置——中西音乐文化的美学叙事》中的有关叙事,载南京艺术学院学报《音乐与表演》2001年第1期,p.29。

③ 案,2011年5月20日,接到中央音乐学院教授姚亚平博士给我寄来的为于润洋先生80华诞庆贺文集特别写作的文章:《错觉图——游走于形式与形式之外的凝思游戏》,该文主旨:音乐学分析必须破解一个似乎难以逾越的难题:让形式与形式之外的事物对话和融合,以防掉入两张皮的困局。在他看来,破解这一难题的出路在于变换形式—内容二元对立的传统思路,探索在内容概念缺席下,形式话语自身蕴含的二重性,由此,必须思考一个很少被追问的问题——什么是音乐形式?我揣测,其写作立意也是试图在音响与精神之间给出一种足以关联的理论修辞,与上述赵宋光先生置疑情本体一样,是需要回应并可望有学术增长的问题,比如:形式二重性的呈现暗扣在哪里?究竟是直觉错位产生恍惚重影?还是统觉混合产生虚实叠影?或者是直觉联觉统觉多重复合产生道器浑影?

④ 赵宋光:《论美育的功能》,载中国社会科学院哲学研究所美学研究室、上海文艺出版社文艺理论编辑室合编:《美学》第三期,上海:上海文艺出版社,1981年6月第1版,p.31。

学术讨论会上,立美与审美作为相对概念与相应范畴并列提出之后,才开始在音乐美学学界产生一定影响。会上,王宁一:《关于音乐美学研究对象问题的思考》给出的学科定义,将立美概念置放其中,并与审美概念形成并列关系:音乐美学是研究人类音乐立美审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学^①;赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》给出的学科定义,在上述王宁一定义基础上又增加总体目的,并与普遍规律形成并列关系:音乐美学是研究人类音乐立美审美实践普遍规律与总体目的的一门特殊的艺术哲学^②;会后,吴毓清:《第四届全国音乐美学讨论会拾零——致友人》在提出学科定义的时候,也将立美概念列入其中:音乐美学是研究音乐的本质,音乐中人与现实的审美关系,音乐立美、审美实践普遍规律及其诸功能的一门特殊的艺术哲学^③。虽然,会上的直接反响不是太强烈,后来的影响也一直相对有限^④,但随着会后邢维凯:《小议“立美、审美”兼谈音乐美学理论中的概念运用问题》对此提出质疑^⑤,之后,即引发王宁一:《也谈“立美、审美”的概念运用问题——兼与邢维凯同志讨论》争鸣^⑥,再之后,杨和平:《论赵宋光

① 王宁一:《关于音乐美学研究对象问题的思考》(下),载《音乐研究》1992年第1期,p.28。

② 赵宋光:《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》,载《中国音乐学》1991年第4期,p.69。

③ 吴毓清:《第四届全国音乐美学讨论会拾零——致友人》,载《中国音乐学》1991年第3期,p.105。

④ 参见赵宋光:《历史回顾引发的美学思索》中的有关叙事:立美与审美的相互关系问题,并不是音乐艺术特有的,而是一切艺术(包括语言艺术)共有的。由于在一般美学理论的话语系统中鲜见“立美”这一概念,其原因当是欧洲的传统美学理论中缺乏这个词,所以许多人至今不接受这一概念。对这阙如,我深为惋惜;对这阙如的整形补足,我将耐心等待。……开路与监控的交互作用,贯穿于审美意识对象化活动的始终,看不到这交互作用就无从理解这活动整体。这开路的运动器官活动,概括为立美;这监控的感觉器官活动,概括为审美;而由自由联想穿梭于理解与情感之间而保持活跃的人格意志,则是立美审美整体活动的主宰。强调感觉而丢失驾驭对象的运动,用感觉之类认识活动来吞并实践前沿的人类本质力量,恰恰落入了马克思所跨越的哲学巢穴;载《音乐研究》2000年第3期,总第98期,p.6。

⑤ 参见邢维凯:《小议“立美、审美”兼谈音乐美学理论中的概念运用问题》中的有关叙事:立美作为美的创造的同义词来理解是未尝不可的,……但是,问题在于把立美这一概念提高到与审美相并立的地位来加以使用,便产生了一些逻辑上的混乱;载《中央音乐学院学报》1991年第3期,总第44期,p.24。

⑥ 参见王宁一:《也谈“立美、审美”的概念运用问题——兼与邢维凯同志讨论》中的有关叙事,借用德国古典哲学感性、知性、理性三范畴加以考察,即分别从普通常识、形式逻辑、辩证逻辑三层次进行辨析,认为使用立美与审美这对概念并无不妥;载《音乐研究》1993年第3期,总第79期,pp.33-40。

的音乐美学思想及其理论贡献》对此进行高度评价^①,以及居其宏、乔邦立:《改革开放与新时期音乐思潮》再度置疑^②与赵宋光:《立美的现实意义——跟居其宏先生促膝谈心》回应^③,学界同仁多多少少开始对此问题有所关注。

2001年12月11-15日,我以中国音乐美学学会秘书长身份赴广州参加由星海音乐学院举办的赵宋光学术思想研讨会暨2001年哲学、美学、音乐学前沿成果报告会,并代表学会理事会、名誉会长于润洋教授以及副会长王次炤教授、张前教授向中国音乐美学学会会长赵宋光教授祝寿,会上,我在发言中论及立美与审美关系的时候,以立美作为实践过程建立美的形式和审美作为认识过程认识美之所在^④予以评价。现在看起来,这种表述形式上的对称结构以及表层意义上的实践论与认识论,并不充分,实际上也难以达到赵宋光先生所谓整形补足的要求。会上,赵宋光先生在天津音乐学院杨雁行教授的一再逼问下,将立美概念的提出以及

① 参见杨和平:《论赵宋光的音乐美学思想及其理论贡献》中的有关叙事:赵宋光先生第一次创造性地使用了与审美概念相对应的立美概念。……它体现和标志着赵先生的能动性达到了特有的水平,标志着赵先生对世界立美审美反映是一种高层次的价值超越,它同时积淀着以往全部美育发展史成果的人类美育实践的文化功能;载《星海音乐学院学报》2002年第4期,总第89期,pp.35-36。

② 参见居其宏、乔邦立:《改革开放与新时期音乐思潮》中的有关叙事:传统美学中的审美、审美活动、审美实践或审美过程,一般包括创作、表演和接受这三个既相区别又彼此有机联系的环节;所谓“审美意识”,也就是从这三个环节中提炼出来并在长期审美实践中历史地积淀而成、升腾而起的艺术趣味及价值取向。若把艺术的创作过程(包括一度创作和二度创作)单独抽取出来,以“立美”名之并使之与“审美”并列,不但在实际上把创作过程排除在审美范畴之外,也在实际上将审美局限于接受和欣赏环节之中;这样一来,当人们在使用“审美意识”这个概念时,也就必然地顺理成章地只能把它狭义地理解为公众的“接受意识”或“欣赏意识”;北京:中央音乐学院出版社,2008年9月第1版,pp.292-293。

③ 参见赵宋光:《立美的现实意义——跟居其宏先生促膝谈心》中的有关叙事:把审美意识对象化等同于审美意识,即忽略对象化作为人类历史发展的根本动力,后果颇为严重;进而,提出考察审美意识历史成长过程时必须区别的几个不同环节:1.面对引起审美意识的现实事物(作为对象),审美意识是以价值直觉的身份应答的;2.审美意识作为社会人的直觉心理活动,在萌生之后积蓄起来成为意识库存,因其内涵有异有似而分别归并为不同的类型(审美范畴);3.社会人群为交流各自的审美意识库存,必须把各自的审美意识予以对象化(物态化),对象化是实践活动而不是感知活动;4.就审美意识对象化产品的欣赏者、接受者而言,主体的心理活动集中在依据当前听到(或看到)的对象化形式而主动引起审美意识联觉联感,进而呼唤起以往现实生活中所积蓄的审美意识库存,使其重新活跃起来;因此,将审美意识对象化实践活动中的对象化轻易勾销这样的习惯做法,正如马克思之前的许多哲学家把人类长期实践历史所创造的世界概括为认识的对象,而疏忽了人类认识能力的成长是以实践能力的历史积蓄为前提的这样一个人类发展史的根本事实;载《黄钟》2009年第3期,总第91期,pp.147-148。

④ 案,该发言后经整理,以读书笔记方式,并《阅读赵宋光有关文论并由此引申》命题,载《守望并诗意作业——韩锺恩音乐文集》,上海:上海音乐学院出版社,2007年1月第1版,p.220。

与审美概念并用,视为自己在音乐美学论域提出原创性概念范畴的例证^①。那么,究竟应该如何看待立美与审美这对关系呢?

这里,有两个意义指向值得关注,一是价值论,二是本体论。

关于价值论意义指向,显然,与康德将美学作为哲学与伦理学的中介有关,也就是将美作为自由运用客观规律(真)以保证实现社会目的(善)的中介结构,其内在要求,即感官在美的形式面前油然而愉悦,遇到丑的形式便要求变革,而其形式则迫使因果联系的必然性仅仅发挥合目的性的效应而排除其造祸的可能^②,一种以美启真与以美储善的连接功能^③。

关于本体论意义指向,则无疑和马克思工艺学揭示人类全部历史^④的思想有关,一方面立美过程使客观规律服从社会目的,使任何物种的尺度服从人类内在固

① 案,与此同时,赵宋光先生又将构建视为自己在音乐教育学论域提出原创性概念范畴的例证,再将跃迁视为自己在乐律学论域提出原创性概念范畴的例证,记得,当时在杨雁行教授一再逼问下赵宋光先生欲答之时,他的北京大学校友、武汉大学哲学系刘纪纲教授,急呼:宋光,天机不可泄!

② 参见赵宋光:《论美育的功能》中的有关叙事,载《美学》第三期,p. 34, p. 31, p. 35;另可参见罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第五章:学坛奇才——赵宋光中的有关记载,赵宋光先生认为:立美则是主体的行动,面向对象要有拒斥不合目的的要素,期待合目的的要素出现的鲜明情感态度,执著主体自身要有百折不挠的毅力;p. 218。

③ 参见李泽厚:《关于主体性的补充说明(1983年)》中的有关叙事:这种主体性的人性结构就是理性的内化(智力结构),理性的凝聚(意志结构)和理性的积淀(审美结构),它们作为普遍形式是人类群体超生物族类的确证,它们落实在个体心理上,却是以创造性的心理功能而不断开拓和丰富自身而成为自由直观(以美启真)、自由意志(以美储善)和自由感受(审美快乐);原载《中国社会科学院研究生院学报》1985年第1期,后收入李泽厚:《实用理性与乐感文化》,p. 222。

④ 参见[德]卡尔·马克思:《资本论》中的有关叙事:工艺学揭示出人对自然的活动方式,人的物质生活的生产过程,从而揭示出社会关系以及由此产生的精神观念的起源;案,该译本根据作者修订的法文版第一卷翻译(LE CAPITAL PAR KARL MARX, TRADUCTION DE M. J. ROY, ÉDITION RÉVISÉE PAR L'AUTEUR, PARISIENS DITEURS, MAURICE LACHATRE ET C^{IE}),约·鲁瓦译,全部经著者校订,巴黎,莫里斯·拉沙特尔公司出版,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译(冯文光、李其庆译校,王锡君、张钟朴参加译文审阅),北京:中国社会科学出版社,1983年1月第1版,p. 374注⁽⁴⁾;再案,关于赵宋光先生对工艺学问题的看法,可参见罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第五章:学坛奇才——赵宋光中的有关记载,赵宋光先生认为:马克思把工艺学跟人类身体的延长联系在一起,指出工艺学揭示了人类能动性的秘密,从而创立了人类学本体论的观点,作为决定因素生产力质料的发展水平的不断提高是人类历史发展的根本动因,而在生产力质料的隐秘内核则是人类使用、制造、更新工具的能动创造,其底层即工艺学层面对生产工具结构形态的能动创造;p. 210。

有的尺度,一方面通过艺术手段进行观照活动以着重发展感官的审美能力^①,一种本质力量对象化过程中的内外互动^②与彼此实现。

所谓彼此实现,是我的一个看法:不仅是人通过创造音乐这个对象化过程实现自身并显示人的本质力量,同时,也是音乐通过人这个存在主体实现其自身并显示音乐的本质力量^③,无疑,这里牵扯到一个所谓本质力量是否先在的问题。诚然,在目前物我并主客二分的辩证法与感于物而后动的唯物论仍然占据主导的语境中,进行这样的讨论还是有一定的困难,但是为必要,况且,20世纪国际学界也有相应的取向^④。

接下来,再就工艺学的哲学读解以及人类学意义,作进一步讨论。

首先,是把工艺学置于生产力底层结构和把社会制度置于生产关系顶层结构的问题^⑤,究竟什么是人类学本体论意义上的工艺学?马克思:《资本论》有一个关于蜘蛛与织工、蜜蜂造房与建筑师比较的例子^⑥很能够说明问题,核

① 参见赵宋光:《论美育的功能》中的有关叙事,载《美学》第三期,p.35、p.31。

② 参见[德]卡尔·马克思:《1844年经济学哲学手稿》中的有关叙事:人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去,因此,人也按照美的规律来建造,……人不仅像在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身;载《马克思恩格斯全集》第42卷,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译,北京:人民出版社,1979年9月第1版,p.97。

③ 参见韩锺恩:《对音乐分析的美学研究——并以“[Brahms Symphony No. 1]何以给人美的感受、理解与判断”为个案》中的有关叙事:只有直接的音响才是最可靠的,这并非仅仅启用了人的感官,更主要是它在时间中实现了自己,从而显示出音乐的本质力量;载《中央音乐学院学报》1997年第2期,总第67期,p.16。

④ 参见李泽厚:《关于主体性的第三个提纲(1985年)》中的有关叙事:20世纪哲学,无论是杜威、胡塞尔、海德格尔、维根斯坦,都又以浑然一体的人生—世界来取代主客二元,以本体来置换认识。……本世纪的哲学回答是语言;原载《走向未来》1987年第3期,北京,后收入李泽厚:《实用理性与乐感文化》,p.233。

⑤ 案,这里关于底层结构与顶层结构的关系系借用赵宋光先生的论述,参见罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第五章:学坛奇才——赵宋光中的有关记载,p.210。

⑥ 参见[德]卡尔·马克思:《资本论》(根据作者修订的法文版第一卷翻译)中的有关叙事:劳动首先发生在人和自然之间的行为。在这个行为中,人自身作为一种自然力与自然相对立。为了占有物质,赋予物质以对自身生活有用的形式,……当他通过这种运动作用于他身外的自然并改变自然时,也就同时改变他自身的自然,使自身的自然中沉睡着的的能力发挥出来。……蜘蛛的活动与织工的活动相似,蜜蜂建筑蜂房的本领使许多建筑师相形见绌。但是,最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方,是他在蜂箱里建筑蜂房之前,已经在自己的头脑中把它建成了。劳动过程结束时得到的结果,在劳动者的想象中已经观念地存在着。他不仅使自然物质发生形式变化,同时他还在自然物质中实现自己的目的,这个目的是他所知道的,是作为规律决定着他的活动的方式的,他必须使他的意志服从这个目的。而且这种服从不是暂时的;pp.165-166。

心的要点,一是在创造过程中人和动物都使自然物质发生了形式的变化,显然,这是工艺学之所以置于生产力底层结构的事实依据,二是人还在自然物质中实现了自己所设定的目的,无疑,这是社会制度之所以置于生产关系顶层结构的观念原由。

其次,按照马克思的说法,在合规律的进程中人与动物没有本质的差别,言下之意,差别仅在于人还赋予自己的行为以合目的性,但是,当人们发现以往过于低估动物能力,以至于动物与人一样也有合目的的行为时,是否又得修正以上结论呢?我的看法,一是确认合规律与合目的这两个根项的绝对不对称性。二是在此前提下进一步划定这样一条边界:惟有超生物性目的^①成为目的的时候,人才可能真正进入属人的实践:通过将超生物性目的作为自己的目的的实践以成就人自身之所以是的那个存在,进一步,立美价值也才能够真正实现。

再次,是针对有关工艺学的认识问题,虽然,我还没有就此问题进行深入的研究,但我概念中的工艺学则绝对不可能简单到仅仅是一个针对或者围绕音乐作品如何进行技术分析的问题^②,况且,这里的工艺学本身就不等同于技术或者相关技术的工艺,特别由上述马克思关于工艺学的四个揭示来看,很明显,已经在哲学范畴并可能衍生出人类学本体论意义。除此之外,既然将工艺学置于生产力底层结

① 参见赵宋光:《论从猿到人的过渡期》中的有关叙事:不通过某种中介,他就无法获得那些目的物,他的本能需要就无法得到满足,为了满足本能需要,他首先需要有中介,……对于一个双手已有一定技能的族类,所需要的就是工具,于是,工具成了目的物,这是超生物性目的物;原载《古脊椎动物与古人类》第14卷第2期,1976年4月出版,北京;后收入《赵宋光文集》第一卷,广州:花城出版社,2011年12月第1版,p.11。

② 案,我不能同意有人将属于哲学本体论范畴的工艺学与属于科学技术方法论范畴的工艺技术分析、属于生活世界的技术工艺、属于学术研究的技术分析混为一谈的说法,包括极其重视工艺学哲学与人类学本体论内涵的赵宋光先生在各别文论中也有类似对作品进行工艺学分析的概念混用,以及仅仅视工艺学结构把多元的各个局部牢牢拉住,以弥合多元分支学科之间缝隙,达到你中有我、我中有你的融智状态和逻辑上的彼此协调应和。毋庸置疑,工艺技术作为早期人类文明的主要成果,与在此基础上成就起来的哲学理念不可截然割裂,但毕竟两者不在同一个事实层面,更不属于同一个逻辑范畴,应该严格加以区别,并进一步研究两者之间的深度关系。参见以下文本中的有关叙事与记载:居其宏:《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》(载《中央音乐学院学报》2008年第3期,总第112期,p.8)、罗小平、冯长春编著:《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》第四章:无穷的探索者——茅原和第五章:学坛奇才——赵宋光(p.168,p.199)、赵宋光:《论音乐的形象性》(载中国社会科学院哲学研究所美学研究室、上海文艺出版社文艺理论编辑室合编:《美学》第一期,上海:上海文艺出版社,1979年11月第1版,上海,p.151)、赵宋光:《怎样沿着实践观点指引的方向建设音乐学科》(载《中央音乐学院学报》2009年第1期,总第114期,p.4)。

构,那么,在全球化乃至一体化进程中,又如何持守多元文化固有格局,并进一步守护传统文化不断延续?

进一步,凭借我的学术直觉,上述马克思工艺学的四个揭示,实际上就是生产力、生产关系、上层建筑以及意识形态,也就是维柯所说人类史之所以不同于自然史(达尔文仅仅关注自然工艺史)的区别,以及不同于宗教史(宗教史仅仅通过分析来寻找宗教幻象的世俗内容和核心)的区别所在,就像其《1844年经济学哲学手稿》中提到的两个矛盾以及四种斗争的真正解决:是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的真正解决,是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决^①。

我想,就工艺学作为生产力底层结构这样一个哲学本质而言,通过艺术方式发出声音的,在超生物性目的作为目的的合目的性牵引下,合规律性的音乐,以及以此本体论作为依据的临响,才是我们应该关注的音乐工艺学。

结合本文有关感性学与美以及立美与审美问题,我曾经在2009年7月26日这样设想:作为音乐(的)美学,主要研究感性问题,其核心是经验以及相应的修辞,可以归属于音乐审美现象论,而作为音乐美(的)学,则主要研究价值问题,其核心是先验以及相应的发现,可以归属于音乐立美价值论。在这里,再加上前文所述,是否可以这样看待:一方面是通过感性表述美与通过形式凸显真理的双向路径,一方面是感性价值论与形式先验论的二元逻辑。

五、经验与先验

经验与先验作为一对概念范畴,在文字识别层面毫无问题,但一旦进入语言理解层面,则即刻呈现出某种不对称平等的状态。为什么?一在意识形态扰动,就当代中国学术语境而言,无论是有意遮蔽还是无意回避,先验基本上还是处在一个羞羞答答不曾掀起神秘面纱的状态,二在学科语言乏力,和有别于倚靠信仰成就这一存在的神学不同,几乎所有哲学,即便是直面问题本身甚至借用跨科际合力,先验在经验实证性描述不可切入之后,非经验的思辨推导性论述似乎也难以切中这个不由自主的存在。

2007年1月26日,我在撰写博客日志:先验存在的时候,曾经引述康德:《纯

① [德]卡尔·马克思:《1844年经济学哲学手稿》,载《马克思恩格斯全集》第42卷,p.120;案,马克思关于这个理想的实现前提即共产主义:完成了的自然主义即人道主义和完成了的人道主义即自然主义,p.120。

粹理性批判》多种中译本关于 eine Sache an sich 一辞的译法^①:物自身,一物之在其自己,事物本身,自在的事物,事物自身。综合上述,所谓 eine Sache an sich,就是自在之物,或者可以称之为物自体。那么,物自体又和先验存在什么关系呢?

2009年8月20-22日,我在秦皇岛海景假日酒店参加(2009)书写民族音乐文化高级研讨会期间,与中国音乐学院陈铭道教授共进早餐时,谈及:任一原分子都是一个完整的世界,什么都有,什么都在,什么都是,陈铭道认为,这里一定有一个创造者存在,我想,关键问题就是:谁发现?如果说惟有先在是原创,那么,先验就应该是不断有所发现进而把握。于是,在这样的根本前提下,人一无所有,所谓创造,无非就是发现:物之在其本身(ding an sich selbst)。就像海德格尔:《思的经验——在高的杉树林中穿行……(1947)》所言:能思的诗本是存在的地形学^②,存在就应该是向人们显现并隐蔽的那个东西,只不过,通过能思的诗,其地形被描写与表述了出来。

就此,我也曾经在自己的个人博客(以守望并诗意作业命名,http://hze.emus.cn,不类别是专题:2007年1月17日日志:在记忆中拣选旧时纸片)中,通过这样的叙事来陈述这样的道理:……一种总有的东西(不是原有的东西),一种永在的东西(不是先在的东西),一种即是的东西(不是初是的东西),就像一幢处在黑暗

① 案,依出版年份次序参见以下译本:1.[德]伊曼努尔·康德:《纯粹理性批判》(Immanuel Kant; *CRITIQUE OF PURE REASON*)(Translated by Norman Kemp Smith, Macmillan and Co., Limited, London, 1929),蓝公武译(根据英国麦克米伦图书公司1929年英文版转译。原著以德文出版,原书名称为 *Kritik der reinen Vernunft*,英文版是根据德国哈尔特克纳黑出版社1787年出版的第二版译出的),北京:商务印书馆,1960年3月新1版, p. 66; 2.[德]伊曼努尔·康德:《纯粹理性之批判》上册(Translated by Norman Kemp Smith, Macmillan and Co., Limited, London, 1929)(修订再版),牟宗三译注(根据出版于1929年的Norman Kemp Smith的英译本第二版转译),台北:台湾学生书局,1981年10月修订再版, p. 160; 3.[德]伊曼努尔·康德:《纯粹理性批判》(Translated by Norman Kemp Smith, Macmillan and Co., Limited, London, 1929),韦卓民译(根据英国麦克米伦图书公司1929年英文版转译。原著以德文出版,原书名称为 *Kritik der reinen Vernunft*,英文版是根据德国哈尔特克纳黑出版社1787年出版的第二版译出的),该译本注:事物本身是原德文 eine sache an sich 之译,与物之在其本身(ding an sich selbst)不同,曹方久、唐有伯、储昭华整理、校订,武昌:华中师范大学出版社,2000年7月第1版, p. 86; 4.[德]伊曼努尔·康德:《纯粹理性批判》(Immanuel Kant; *Kritik der reinen Vernunft*)(Hrsg. von Raymund Schmidt, Verlag von Felix Meiner, Hamburg 1956, Nachdruck 1976),邓晓芒译(根据Raymund Schmidt编《哲学丛书》第37a卷,费利克斯·迈纳出版社,汉堡1956年版,1976年重印本),杨祖陶校,北京:人民出版社,2004年2月第1版, p. 47; 5.[德]伊曼努尔·康德:《纯粹理性批判》(第2版),李秋零译,李秋零主编:《康德著作全集》第3卷,北京:中国人民大学出版社,2004年11月第1版, p. 64。

② [德]马丁·海德格尔:《思的经验(1910—1976)》(Martin Heidegger; *Aus der Erfahrung des Denkens*),陈春文根据维多里奥·克劳斯曼出版公司(美因河畔法兰克福)(Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 1983)1983年版的《海德格尔全集》第13卷译出,北京:人民出版社,2008年11月第1版, p. 66。

之中难以定性度量的房子,每进去一个人,每打开一盏灯,才知道这幢房子有多长多高多厚,似乎有了轮廓,然而,边界究竟在哪里呢?同样似乎不可确定,因为只要不断有人进去,不断有灯光亮起来,就永远无法完全彻底地知道……这非象之象无际之际^①的房子,于是,这不断地进去和不断地亮起来,就是一种完全有别于经验存在的先验存在,即作为不由自主的存在 to be[有在是]^②。

2003年5月30日,我在递交中央音乐学院博士学位申请的论文:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》中,就先验问题的认识作如是表述:先验(Transcendental)问题,毫无疑问,是形而上学哲学中一个不可逾越和难以回避的问题,或者说,这是任何一个哲学论域都必须最终触底的问题^③。

那么,在音乐美学或者音乐哲学论域之中,先验问题究竟又该置放在何处并如何加以处理呢?从某种意义上几乎可以这么说,只要先验问题有了合理的处所,则经验问题就不成其为问题了。反过来说,先验问题一旦悬置或者不置入其中,则经验就像失去底盘一样没有依托,并永远处于浑浊而不确定的状态。

2011年6月30日,我收到上海音乐学院作曲专业博士研究生罗林卡(导师:杨立青教授)交来的研究生选修课程:音乐美学概念命题范畴研究^④的期末论文:《对音乐的本体的思考》。罗林卡由于非音乐学专业身份,在课堂上没有被安排正式报告,但她在课堂提问中经常显露出的艺术直觉,多次引发我对她所提问题的学术直觉。反复阅读案头的这份作业,我感觉以下表述虽然不及通过学术方式那么严谨,但却又不能不承认其有所呈现的触底迹象。经我整理,主要内容如下:音乐

① [唐]吕温:《乐出虚赋》,参见蔡仲德注译:《中国音乐美学史资料注译》(增订版)中的有关记载,北京:人民音乐出版社,2004年3月第1版,p.574。

② 韩锺恩:《之所以始终存在的形而上学写作?——关于音乐美学学科建设与音乐学写作问题的讨论(五)》,载《中国音乐》2009年第2期,总第114期,p.17。

③ 韩锺恩:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》,p.205。

④ 案,这是我2010—2011学年第二学期新开设的一门课程,旨在对已有叙辞进行学理渊源上的意义考掘,并在此基础上确定一些具充分功能、学理性自足,并行之有效的叙辞,进一步,通过研究对此作合式的界定。具体做法:通过对音乐美学哲学有关论述的集录和读解,对音乐美学哲学叙辞进行概念命题范畴的提升。课程以讨论方式进行,每个同学通过主题报告介绍有关概念命题范畴,并提出学术问题,其他同学则围绕主题报告提出的问题展开讨论。该课程涉及的内容包括:西方音乐观念:音乐是数的艺术,音乐是心的语言;舒伯特:音乐美是表情,表情是内心的流露;汉斯立克:音乐的内容就是乐音的运动形式;茵加尔登:音乐作品是纯意向性对象;丽莎:音乐通过自身去理解;达尔豪斯:以作品史出现的音乐史依赖于艺术自律性;利奥塔:音乐试图将音乐作为音乐来摆脱;布伦塔诺:和谐悦耳的音乐是人倾听时产生的快乐;胡塞尔:听不能与对声音的听相分离;海德格尔:视对应于敞亮的境界;加达默尔:纯粹的音乐是一种有声的数学;列维-斯特劳斯:在音乐中乐音是事物本身;福柯:一种不想让人熟悉的音乐;德里达:现象学的声音是被听见的精神肉体。

身是否可以一再地重现?听上去开始发声,又结束发声,但音乐本身却一直无声存在着,并以如同来过(如来般)的方式,一再和人的感官相遇?有没有一个无不包的N维(并不在四维参数中)的音乐体(不知道是否等同或者接近绝对音)(它与人通过物质几何认定的体相去千里)?并只是表示自身的独立与封闭?此自体中,所有音乐可能都已经存在,没有诞生或者消亡,但却没有实实在在地音乐的方式存在,只有通过一个个人、一个个振动体,音乐体才音乐地如来了?浑然无象的万有之空和人的内外的空之万有的前提下,音乐体就不是音乐,而是有一切体被人用音乐的耳朵遇见而已。

应该说,这里的提问和表述,已然和某一存在自身相关联,这种针对并围绕自者 to be,也就是针对并围绕类似物自体、情本体、声常体、听元体这样一些不由主的存在,不仅应该理直气壮地进入到音乐学研究(尤其是音乐美学哲学)的论之中,而且,也应该循序渐进地成为音乐学写作的终端区域,以不断提高理论深度,并不断推动学科进程。之所以理直气壮,是因为这样的问题还没有被相当多数音乐学家所接受或者理解,除了意识形态扰动还没有被彻底消除之外,最有可能到责难的是会被认为过于哲学化而遭到拒绝。之所以循序渐进,并非指这个终端区域的形成,同样原因,相关问题在学界的认识尚有待逐步提升。

2009.5.21 起笔

写在汾阳路上音教学楼311 办公室

2011.2.12 续一,写作

写在沪西新梅公寓

2011.8.8-16 续二,完稿

写在沪西新梅公寓

2011.8.17-20 续三,修订一

写在沪西新梅公寓

2011.8.27-31 续四,修订二

写在沪西新梅公寓

唤起声音的记忆

——音声构成的生态美学及表现意义

郭树荟

音乐中的声音和声音中的音乐,是今天学界研究的一个十分宽泛的概念。不同的声音存在都可能包容于音乐艺术,人们对于声音场域中的多种存在方式和表述意义上的解读更趋向多元,无论遥远的古代音乐还是先锋的前卫音乐,声音的空间在不断的为人类发掘、发现。在中国音乐中,无论乐器、人声给人们最大的印象是音的到达,总是弯弯曲曲,对单个的音装饰细致考究,成为中国音乐的符号之象征。这些乐音表现的本质问题长期存在于中国人对于音和乐的审美观念和意识中,围绕着中国传统音乐的过去、现在,对于声音的探讨,从未停止。从声音与乐音中寻找“情感的体验”,早在《乐记》中就已有深度的富有哲理的思想告白天下。

纵观历史,我们自古就有着自己乐声发音的系统,从远古时期周代的“八音”分类法中,先民们已经意识到具有中国音色体系的原理,人们对乐器发音所注重的乐器原有材质的关注,上升到一个十分重要的位置。回望,发现有那么多关于声音生动活泼的解读,从孔子“移风易俗莫善于乐”到庄子“人籁、地籁、天籁”;从民间“省风以作乐”、从文人“中和”“德音”;从民间信仰仪式中的远、近“音声”到当代音乐厅的“音响”等等,一个具有自身生态美学体系的“泛声音”概念,跨越时空,以无声、有声、无形、有形的存在,表述着自身。它们无不影响着中国音乐的发生原理,乐存在的深层内涵。“目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄”的心境以乐化入情境,化入自然。如今,那些随着历史远去的音声,在片段的文字记载、残存的谱本或壁画图像中无声散落,亭院楼阁、舞榭歌台、村落庙宇、山川小溪流淌着怎样的声响、乐响?从唐代的敦煌曲谱到清代的弦索十三套,从魏晋的古琴到明清的昆曲,面对中国音乐的声音构成现象和存在方式,对于“声”、“音”、“乐”的问题讨

论,由古至今一直为人们高度地关注。中国音乐的声音记忆曾给我们带来太多的遐想,即使在单个音上、在无声之中也能完成“乐”的概念和声音的精神记忆!这与西方音乐音质的发生观念形成了巨大的差异。是近听还是远听,是给他人听还是给自己听,是自娱还是他娱,这是构成声音生态的关键因素。因而,声音与音乐构成的双重意义、音声传达的途径、音声与人的关系、音声在整体场域中的作用等等,都有众多研究者从多种方法、不同的角度和侧面试图解读。

一、历史阐释的“声音场域”

当我们在20世纪初叶走向音乐厅文化之时,“乐”的声音从一个宽广的文化整体场域中走向相对统一化的“音乐厅”音响。于是乎,在个体、在民间、在学院、在院团解读声音的概念和意义上几乎围绕着单一的审美标准获取。事实上,中国音乐历史的声音意义和深层涵义在中国音乐的实践与表演中有着多重的存在方式。对“乐”的感知,其中所蕴含的美学趣味和文化属性范畴,在中国音乐的历史中,其诗、词、曲向来构成一个整体。无论是声音赋予的“有声”还是“无声”,乐的表现是一个大时空概念的生态存在。“凡音者,生人心者也,情动于中,故形于声:声成文,谓之音”的情境印证着人和乐世界的“共在”。作为乐的“声音”体验,通过各种声音,乐的概念被赋予多种形式。在中国音乐特有的文化行为中,比如品乐、听戏等等,这些共同体验了中国传统音乐的声音特性。

《老子》第二章有言:“天下皆知美之为美,斯恶已。皆知善之为善,斯不善已。有无相生,难易相成,长短相形,高下相盈,音声相和,前后相随,恒也。”《老子》第四十一章:“大音希声”。《乐记·乐论》“乐者,天地之和也”。而在嵇康的《声无哀乐论》中“音声有自然之和,而无系于人情”,“心之与声,明为二物”,从“声”到“音”的属性,古人对于声音有着更高端的认识,与天地、与情感间的关联探讨的如此深厚。今人进一步阐释,牛陇菲先生说:“所谓‘音声’尽管就发生学的意义而言,是先有声,后有音,二者之间的确有一定的从属、渊源关系。但就音乐实践的意义而言,未成文之声与已成文之音,确有一种对立、统一的关系”。^①这些观点与论著相互交织音声之间的渊源关系。但就音乐实践的意义而言,中国传统音乐中,声音的意义往往高于谱面,在奉行口传心授的传承方式中,对曲谱的依赖性非常低,人们更相信声音的存在意义。人们对于声音的感知除了乐器发出的声音,人声歌唱之外,还有没有其他更为广泛意义的声音存在?在这种对立的范畴里,所包含的乐音与非乐音,或者说是以物理的属性和经过物质媒介演化过的乐声以后,或者说从声响——乐响——音响之后,它们之间的关系是怎样的?曹本冶教授的“仪式

① 牛陇菲:《“音声相和”还是“意声相和”?》,《人民音乐》2001年第10期,第34-35页。

音声”(ritual soundscape)概念有着更为具体的阐释。他对仪式中的“音声境域”提出“器声”和“人声”两大类:“器声”包含具有特定仪式涵义的“法器声”和“物件声”(如炮仗声),以及与民俗活动共享的“乐器声”。仪式中有“人声”组成的音声境域,包括各种程度的近似语言、近似音乐、似念似唱或似唱似念、连唱或连哭带唱的声音。^①进一步,还提出了包括一切仪式行为中听得到的和听不到的声音,他从来自于仪式现场的感悟中所得到的音声概念,在实地考察的视野中认知不同于一般意义上的音乐中的声音体验,给我们以更多的想象。“文化空间关注两套宏大构想的隐喻,第一是时间,第二是空间”,而且时空隐喻互相依存,即叙事性与地理性交汇,即以“发明传统”(以庆典节日杜撰历史时刻)与“想象共同体”(以象征性景观创造空间)这样的机制来维护区域认同。首先是时间,即民间音乐有对历史的叙事能力;其次,也可以离开历史事件,创造了一个表征空间——舞台空间,让过去存在于当下。^②在中国传统音乐中“音”与“声”是合一的、又是一个多元的世界,两方的构成彼此是照应的。

周文中说:“高山之上、溪水之畔,文人端坐琴前,面向松林,似乎正在一个完全超越于个人情感的气氛中,无一例外的在弹奏或创作一首描绘自然的景象及其对哲学、美学影响的乐曲。如今,绝大多数华人,无论他们身在何地,或拥有何种文化传统,对此画面的意义已经无从了解”。他还说道:“一个表意文字可有多部分组成,这些部分能详细说明物体、动作、意志和情感,暗示语气,令人产生联想等等。传达效益文字的书法艺术加入时间维度,从而暗含着动感。这些特性似的意义文字在历史上成为中华文明中各项艺术的基础。例如,古琴减字谱既能表现单个音高,又能表现整体音响,组合在一起传达出整体内涵”。^③古琴曲《流水》被称之为:“人的意识与宇宙的交融”(周文中语)具有无限时空延伸的巨大张力。把此曲与中国传统文化天人合一的生态意识相结合,与丰富的山水文化相联系,所显露的交流过程构成人与自然的生态美学情趣。透过古琴音乐的表现手段,我们看到大量的演奏法,其中的“走手音”有时几乎听不到了,但是在乐音与非乐音之间,在“虚”与“实”的空间中,声音的境界游弋着“有”与“无”的创造意识,奏者的声响——乐的自娱性,听者的心响——乐的个体性,在自娱和个体性之间需求了一个很好的平衡点,在听见和听不见中,音乐已产生了更为广义的声音效应。我们可以看出,“手挥五弦、游心太虚”的境界,音色的表现已在音乐构成的意义上,从属于

① 曹本冶主编:《仪式音声研究的理论与实践》,上海音乐出版社,2010年11月,第45页。

② 汤亚汀:《世界音乐语境下的后现代空间意义:文化地理学的音乐话语书写》,《音乐艺术》,2011年第1期,第97页。

③ 周文中:《华人作曲家何去何从?》,《中国与西方——一种新音乐的诞生》,上海音乐学院出版社,2009年,第11,13页。

天地之间的立意,从更高层次上看,这或许更是建立在中国传统精神文化之上的一种乐音的存在。那些带有着“吟、猱、绰、注”琴声的自由移动,呈现了具有中国语言音腔的发音特色,在这种声音里,你似乎听不到音之间来回的音响,这些类似书法中的“枯笔”、篆刻中的“气口”,使音色的意义呈现出最具有意味的中国音乐形态。即使没有闻声的乐音,也已经听到了乐音深处的声响,乐的表现意义在暗示、隐晦中宣示着声音的力量。与自然、与人性、与天地间的交融中,琴声有着释放的巨大空间。因而,乐的存在构成了复合的文化整体,奏乐与赏乐的内在感悟和深沉含义,承载着“共生圈”特有的“音”和“声”的文人赏乐的美学情趣,两者的高度统一,以弦外之声、音外之意体现中国美学散发出的自身魅力。作为一种历史事件和想象的表征空间,验证了琴的声音世界如此存在的意义。

唐代大诗人王维常常在诗中写到乐:“楚国有狂夫,茫然无心想。散发不冠带,行歌南陌上”(《偶然作》)。“酌酒会临泉水,抱琴好倚长松”(《田园乐·其七》)。“独坐幽篁里,弹琴复长啸。深林人不知,明月来相照”(《辋川集·竹里馆》)。由此读来,乐在诗境中却是被空间化了的,这些场域中的诗句表达了诗人如何独自享受着个体与乐与自然的契合。整个诗意般的场景中琴弦上弹奏什么?如何拨动了琴弦?歌唱了什么?声音的意义并不重要,真正重要的倒是他“抱琴”、“弹琴”、“行歌”时的心致和姿态。相比所谓“大乐与天地同和”,陶渊明的“但识琴中趣,何劳弦上声”的悠然自放,王维诗中的“乐”更以入画的空间姿态进入视境。从本质上说,声音之外的“声音”意境增添了另一个声音空间的维度,声音在这里为诗境创造了视觉、听觉的形象姿态。弹琴植入画面的艺术行为,与风摇竹树这种自然现象交织融合,这里的人物和琴声活动自然化境。勾勒一幅时空渗透、动静一如的禅宗境界。而此一境界却又浓缩在一个无声的地点和瞬间。

“凡焚香、试茶、洗砚、鼓琴、校书、候月、听雨、浇花、高卧、勘方、经行、负暄、钓鱼、对话、漱泉、杖屦、礼佛、尝酒、宴坐、翻经、看山、临帖、刻竹、喂鹤、右皆一人独享之乐。”^①以上这些诗情画意般的文字,无论哪一类都可以构成一种整体的符合听乐、赏乐、娱乐、自娱或娱人的文化状态。这个“乐”构成的整体生态系统的画面是中国古代音乐真实的画面,也是触摸到的文人文化气息的精神所在,听乐、品乐的方式时过境迁。在海德格尔看来,作为真理显现的美,必须借助于艺术,而艺术创造又有赖于“诗意地栖居的人”及“人的诗意本质”。只有这样,才能将一切自由的想象者与大地和天空融入到艺术作品之中,这就要求艺术家应具有“人的诗意本质”,即大地和天空“结成亲密的整体”的生态意识,这样才能“在艺术作品中体现出大地和天空和神圣者协调和谐的生态观念”。因而这种“诗意地栖居”,对中国古琴音乐和文人艺术家们的生态观念形成具有特别的意义,琴制的“上圆下方”,

① 明·儒《太平清话》卷二。

“天地与我并存,万物与我为一”,这种“乐”的生活本身就反映了一种自然的生态理想。然而,在今天,观演场所的变化,现代人的耳朵听觉感受已和古人“乐”的生活世界、听觉习惯很是不同了,在很大程度上,中国传统纯粹的“乐”基本脱离了所依附的生态环境和生命形式,我们丧失了赏乐的纯粹自然的原始能力。因此,如果从古琴谈声音,那是一个关乎文人“生活世界”的问题,因为琴人和他表现的琴世界总是相关,这就等同于最直接的以“乐”呈现自我之心境。王国维说:“一切景语皆情语。”不论是古琴中“乐”还是王维的“山水诗”,他们并不在于只忠实地摹写客观对象的外形,而在于通过这种描写,形象生动地、典型地表现文人某种特有的感情,并以这种情感来拨动听者和品者的心弦。因而,琴与诗的声音存在都有着这样的联想“言已尽而意不尽”以琴声寄托个人情感,以山水诗意释放恬淡的情怀,都给人们暗示着这样的信息,声音的存在描绘是构成个体的生态场域。

二、个性存在的“声音造型”

音声“共生圈”具有历时性、延续性,音声传承的纵向作用,以及规律性、稳定性,音声传承的横向作用。在中国音乐中,很早就有这种概念,只不过没有这样具体讨论,比如“希声”是听到的,听不到的声音在哪里?在古琴、琵琶、古筝音乐中都可以听到在乐声之外的声音。这种现象在器乐化语言中大量存在,如潮州筝曲《粉红莲》的“轻音”、“弱奏”,河南筝曲中的“游摇”,右手从靠近琴码的地方开始,游动地弹奏到靠近岳山的地方,同时,左手作大幅度的揉颤,使音乐表现富有戏剧性的效果。慢滑音与急颤音相结合,奏出悠长连绵的拖腔乐句。这种长句在一首筝曲中还往往以移位、问答形式反复出现。不同流派可以演奏同一个曲目,但演奏出来的声音处理却不尽相同,不同的地域流派、演奏乐汇显露着不同地域性声音特色或者被称作为“声音造型”(江明惇先生称为“基本旋律骨架”)^①,在这个特有的框架下的乐器演奏特点和个人的技法习惯,使之成为特色声音的创造者。在潮汕地区,可以听到许多弹筝人奏同样的乐曲,但除了“板数”和“骨干音”一致外,音乐旋法、演奏技法和用指方式大相径庭,民间称这种演奏为“造句”,由于谱本系统强调演奏者在原始谱基础上创造旋律的重要性,而“造句”的色彩和语汇直接取决于演奏者对潮州地区话语的熟稔,技巧不难,而难的是“声韵”的把握,嵌入了艺人们个性的“造句”再诠释,这就是地方“声音造型”的姿态。又如,唢呐的一种吹奏“撇音”,是唢呐演奏家郝玉岐为了突出浓郁的河南地方特色,用快速吞吐的吹奏方法,模仿出坠胡拉奏时左手上下滑动揉弦的效果,如《大起板》“fa”的吹奏、《丰收

① 江明惇先生2010年9月在上海音乐学院本科“音乐形态分析”课程的讲座《汉族民间音乐内质特征的音乐形态体现》。

乐》第六音孔的吹奏等。再如笛曲《鹧鸪飞》中“虚指颤音”、“实指颤音”。类似这样奏出的声音几乎存在于多种乐器中,其意义远远大于乐器自身的表现力,而对于流派风格的形成、对与地方色彩的建立、对于声音组合中的文化理念有着显性的标志。

台湾学者吴荣顺教授认为:“声腔绝不仅仅是旋律、节奏的组合模式,而是建构在文化观念下的歌者,透过形体行为的制约所产生的声音。声音于是形成了民族的印记、音乐家的印记、乐种的印记。如此多的声腔,我们如何做声音上的分类?特别在全球化、跨文化的 21 世纪,如何建构每一个民族、个人、乐种本身的 vocal impression(声音印记)。其实,所谓声音印记,通俗点说,就是当我们听到声音或音乐的时候,就知道它来自赫哲族的、蒙古族的……”^①依照吴教授的想法,是否可以从中国戏曲音色发声的生态中找到具有典型意义的存在方式?比如,在生旦净末丑的行当划分中,“唱腔”的每一个声音都是人物角色的构成。当每一个唱腔的音色出现,也就意味着不同角色的性别、年龄、身份、性格等特点的构成,这些行当的表演动作和音乐唱腔等方面,都有一些特殊的固定规则。就角色行当的程式性来讲,戏曲剧种的声腔都以生、旦、净、丑等为四种基本类型,每种类型又可以派生出许多更加细致的角色。如专指男性角色的“生”又可分为老生、小生、武生等;而专指女性角色的“旦”,又可分为青衣、花旦、刀马旦、老旦等;“净”又分为铜锤花脸、架子花脸等;“丑”又分为文丑、武丑等。不同的角色在化妆、服饰以及表演(动作、唱腔和念白)上,都有一些特殊的规定。包公大花脸近乎洪钟般的嗓音,英俊小生的字正腔圆,旦角小姐的美丽细声,丑角的滑稽之声,千生万旦,不同音色,听戏的即使闭着眼睛也能分辨出是什么角色上场了,程式如此简单而且分明,这就是中国戏曲音乐唱腔的力量,也是为什么人们会说去“听戏”,这看似简单的“听”却深含了一个民族文化的特殊现象,在这个听觉审美的话语系统里,琴师与唱者之间共同营造的声音知觉达到了一个异常的默契。“每个第一流的角儿,必有第一流的琴师相辅,每一个第一流的琴师,必会配合着她那个角儿的唱法韵味,特创一种相合无间,气味类似的性格,使他们成为一个与众不同的搭档。比如梅雨田之于谭鑫培,徐兰沅、王少卿之于梅兰芳,是角儿影响了琴师,也是琴师顶得住角儿。总之他们的唱和拉之间,起了统一的韵律,产生了会意的共鸣”(孙养农语)^②他们之间搭建的对话“声音”平台,是戏曲音乐中的一个普遍现象,人们对戏曲声音的认同造就了戏曲艺术的“声音造型”模式!在戏曲的武场音乐,秦腔凄厉的唱声,器乐的吹打等等,它们所表现的特质是直接宣泄热烈。诚然,在今天,在戏曲特殊的文化系统中、它保持了自身自成一体的纯粹。

① 吴荣顺教授 2010 年 11 月在上海音乐学院的专题讲座。

② 么书仪:《程长庚·谭鑫培·梅兰芳——清代至民初京师戏曲的辉煌》,北京大学出版社,2009 年,第 337 页。

三、声音生态的“共生圈”

传统的中国音乐音声发生的临场,在很多时候,有着相对稳定的表现方式。如在山水间听琴,桀傲不驯的魏晋“竹林七贤”们、泛舟于江面的雅士陆龟蒙、皮日休等等,听乐的雅集在文人墨客那儿是个宣泄和释放情感的自由时空境界。此外,在庭院的曲会,“中秋曲会”,在花园的“听乐奏乐”,在庙宇中的戏曲,在茶楼中的丝竹,戏台,书场构成乐的声音环境,多重的构成彼此照应,音乐与生态构成的环境成就了音乐的整体文化“共生圈”。这是有别于当下的“音乐厅”文化或“剧场艺术”,在这个“共生圈”中可以拥有各种不同声音场域的时空。

在中国音乐所有的听乐环境中,整个生态环境的构成有很多种类。以文人音乐和民俗音乐为例。新的观演方式的出现和新型音乐表演体系的形成。自20世纪新音乐产生之后,“音乐会”成为基本的观演场所,观众与表演者之间产生了一定的“距离”^①。20世纪去音乐厅听音乐,已经是一件非常普遍的事情。原生态民歌、戏曲、曲艺、器乐都成为了“剧场艺术”。走进剧场之后,中国音乐中的发生原理、音响原理就脱离了它们原先的生态环境和它们固有的“现场感”。这些剧场化的中国音乐,营造了西方化的各声部的叠合。因而,就忽略了对传统音乐中的一些个性及一些构成生态环境的整体的把握。如果忽略了这一方面的研究,对于中国传统音乐音响的本质、根源需要重新反思,有一种错位。于是,它就和20世纪的剧场音乐,发生了巨大的、本质上的区别,在这个区别下,我们传统的音声表现在奏乐与听乐间就构成了与今天的剧场音乐不同的状态。

遥望,作为传递音声信息的场所,庭院演出有其历史的渊源,例如上古时期天子的八佾乐舞,就是在宫廷大殿前面的庭院里举行。孔子说“八佾舞于庭,是可忍也,孰不可忍也”(《论语·八佾篇第三》)。汉代以后的宫廷百戏,也常常在殿前庭院里演出。例如元封三年(公元前108年)春天举行的一次百戏汇演,“三百里内皆观”(《汉书·武帝纪》)。虽然没有指明演出的场所,但300里以内的人来看,只能在广场上进行表演。表演的场面并非演剧场所,而是贵族的豪华场面和政治的需求。再如,看戏、听戏是中国人在早些年代里的最大的文化享受。依稀追忆的戏曲场景,鲁迅在他的《社戏》中写道:“最惹眼的是屹立在庄外临河的空地上的一座戏台,模糊在远处的月夜中,和空间几乎分不出界限,我疑心画上见过的仙境,就在这里出现了。这时候船走得更快。不多时,在台上显出人物来,红红绿绿地动,近台的河里一望乌黑的是看戏的人家的船篷。”这些沿河而建的戏台,在浙江各种

^① 乔建中:《世纪音乐感言——在中西之交、世纪之变中的中国音乐》,《福建艺术》,2000年第1期,第5页。

小戏盛行的年代,更有昆剧特有的江南水乡的“戏船”,如今,风吹雨打去,古色的建筑婆婆可见,印证着当年江南小镇的中秋曲会。而在北方山西的乡村,几乎有价值的古戏台及戏曲文物都被较为完好的保留着,戏台与庙宇相对存在,戏台与信仰相互构成和谐的生态场。如山西的蒲剧、晋剧、眉户、上党梆子曾风靡一时,听戏的风景所构成的“共生圈”是在大部分城乡随处可见的文化景观。现在,虽然昔日大部分古戏台落寞地变成观赏的遗产或者是“非遗”的特有“剧场”,但是人们在心底里依然有着中国戏曲文化的情结,那般乡村旷野的演唱,山水一起奏鸣,天地为之同乐,底气十足的嗓音带来了中国式的发音,与古老的戏台连成了特有的音乐文化自觉。你见过哪个国家有这么多的地方语言?你有见过哪个地方可以用一种语言唱出声色腔调各异的这么多调来?只有中国的市井戏迷才有这样的福分。这遍布各地的市井戏台上,生旦净末,各类名角儿上演一出出人间悲欢离合的好戏。“台上一分钟,台下十年功”,唱念做打,字正腔圆,有招有式。“台下观众倚着八仙桌,品尝各色点心,上一杯细瓷盖碗茶,品茗听戏看绝活,看到畅快处,大腿一拍,大叫一声‘好——’台上台下沸腾一片,那种淋漓尽致的感觉怎一个‘绝’字了得”!①随着历史的发展,中国观戏的舞台逐渐形成固有的模式,它们有着共同的场域意义,不论是外在的还是内在所供的表演都暗合了中国戏曲艺术整体的文化标识。比如建于康熙时期的中南海内南海纯一阁水中戏台,民国年间的梅兰芳先生还曾在那儿演过戏,他回忆道:“这个纯一斋北面是楼,楼前是水池,池周围长廊四起,南面一座水榭式戏台。我进去的时候,顺便在附近看了一下万字廊、静谷、听鸿楼,这一带景致布置得最为宜人,尤其静谷的假山非常有趣。在没扮戏之前,我在后台外面游廊上闲坐。看着楼台倒影,听着场上的吹打,借着水音很悦耳”。②不同的文化空间造就不同的声音显现,不同的声音的出现场合具有不同的表现意义,文化行为的整体性扩张了创造者和接受者的共同感受。

奏乐的人、听乐的人,表现方式不同,造就不同的声音形态。且个体在场与群体在场情境不同,在特定的场域里,声音与不同的人之间在不同的时空里建立起了“共在”这样一种关系,人们获得了审美的需求。比如20世纪初叶以上海为中心流行在江南一带的江南丝竹,随意的三、两乐器,在江南小桥流水、楼阁庭院的诗意空间里,背景式的丝竹声声优雅的洒落在精致的盆景中,这样如水的音响、这般委婉的情趣,交织在密密的人群中,龙井茶的芬芳中,乐风的“细巧”,旋律的“细密”,节奏的“细稳”,从清晨到黄昏,丝丝的乐音可以一直陪伴着闲情雅致的人们远远近近的走出去,再走回来,听乐和奏乐的心境不受外在和内在的影响,它悠然的存

① 喻学才主编:《古风·老戏台》,人民美术出版社,2003年12月出版,第14页。

② 么书仪:《程长庚·谭鑫培·梅兰芳——清代至民初京师戏曲的辉煌》,北京大学出版社,2009年,第29页。

在,似江南的薄雾、似江南的细雨,“八大曲”奏了近百年,但是它那即兴表演的细而不露,乐手间的“对话”织体,仿若“豫园”交错的亭廊走台,错落有致但又琢磨不定,这般的即兴应和了江南文化的品性,也使得丝竹乐的声音有着特有的范畴和表现意义。还有诸多中国少数民族的音乐生活场景,像侗族大歌这样的歌唱方式,使得侗族大歌在群体表述的传统生活习俗和民俗事项中凸显。侗族村寨大多依山傍水,侗族在这种优美清新的自然环境中繁衍生息,容易使歌手们对周围环境那富有韵律感和节奏感的大自然和声中产生广阔的联想,并且这种自然的和声必然会形成他们本能的无意识的模拟对象,成为直接认识和模仿的音乐雏态。侗族的大歌在特有的自然、地域、声音场域下,形成歌与生产生活的共同体,构成了一定整体的群体文化内涵,自然生态和文化生态的共同相守。

又如,一种模式的音乐建构大多与山水、书斋相连,与花园、茶楼相邻,另一种模式的发生往往与庙会、戏台,与仪式、欢庆的节日场合自然的融成为一体。无论是器乐演奏还是人声的歌唱,它们不仅是这其中的一部分并在构筑整体文化景观中不可缺少!作曲家瞿小松说“在中国传统音乐中,有一种西方音乐里见不到的像古琴、昆曲这样的音乐。比如古琴,伴着清泉、鸟鸣,一个人独奏空山,那种似有似无的境界是弹琴人与自然相融之时,音乐已化入非时空。”我们知道,乐音的创造自身不是单纯的艺术活动。“弦外之音”、“弦外之意”,“音”外与“声”外所构成的赏乐“共声圈”,应该成为中国音乐的重要组成部分。有这样的一幅国画,唐代周昉的《调琴啜茗图》中,高大空旷的庭院中,桂树下坐着三位贵妇人,两名女仆端茶立于两旁,其中一位操琴的姿态情状典雅,而听琴的一位闲情慵懒,另一位落寞冷色地品茗,多么闲情雅致的生活情景,但是画面所隐喻着琴声之乐的秋凉宫怨,似有声而非有声,丝丝拨弹着芳华已逝的心境,树下的女性在琴声的起落中,寻找着往日的韶华,没有琴的陪衬,似缺少了那无言的悲意,琴、树、茶隐喻了多少委婉的画面,而乐的功能和意义就在这整体之中存在,是个体的声响,是心的声音,是无声的叹惜,都有。^①在这里,自然成为舞台,声音是不是统一,音质是不是美妙,并不重要,音乐的表现意义在暗示、隐晦中宣示着声音的力量。类似这样的情境,大有存在,泛舟于江上的《醉渔唱晚》、荡漾于山水间的《流水》、放达于东门问斩的《广陵散》等等琴曲,在与自然、与人性、与天地间的交融中,琴声一点儿也不轻,而是有着声音释放的巨大空间,乐的存在构成了复合的文化整体,体现着赏乐的内在感悟和深沉含义。

与之形成极大反差的民俗音乐,则显露出大锣大鼓的痛快,民俗民风的性格宣泄直接。在中国南、北方有各自不同的吹打音乐风格,但是所有的音乐都与当地的民俗风情有着千丝万缕的联系,人们常常将这类的音乐与各种节日放在一起,听觉

① 参见郭树荃:《中国音乐鉴赏》,上海美术出版社,2009年10月,第15页。

的艺术与节日的艺术,这两者是完全交应在一起的。去听中国任何的仪式音乐,或民俗民风构成的音乐中,如果缺少了音响,缺少了听觉音乐艺术,那么它构成的这种整体的节日就缺少了一大块。这其中的音声是真实的宣泄。贾平凹在《秦腔》写道:“高高的土屋上的窗口里就飘出一阵冗长的二胡声,几声雄壮的秦腔叫板,我就痴呆了,感觉到那村口的土尖里,一头叫驴的打滚是那么有力,猛然发现了自己心胸中一股强硬的气魄随同着胳膊上的肌肉疙瘩一起产生了”。乐风对应民风,乐声流动着精神和信仰,自由随兴放大,这种音声存在于群体之中。试想,在乡村,如果没有了锣和鼓,如果没有了唢呐和管子,那响彻云霄的声音怎能震天动地、喜迎新人,又怎能泣鬼神、送亲人! 音声的能量和共融穿透了乐音所表现的更为广阔的空间。如鲁西南鼓吹乐、山西鼓吹乐、冀中管乐、苏南吹打等,无论是在八百里平川的秦岭,还是江南水乡的田间旷野,只要有人群居住的地方,吹打的声音似诉说着快乐与痛苦,生与死的仪式在人们心中是那样的崇高,现场所有的声音都成为了乐音的“共生圈”,这已经远远超越声音自身的存在意义。“由文化持有群体长期约定俗成的概念,指出‘约定的逻辑(appointed-logic)’是由‘集体意识构建起来的一种‘心理定势’,是音声被持有此种音声文化的人群所选择和约定的逻辑关系(序化)’”。^① 这种特征制造了乡土的音声、乡土的乐风,这些群体在礼俗的框架下生成相对的规约。诚然,在当下的乡间,社会的多种民间礼俗发生不同程度的变异,但是礼俗与声音表现的方式依然在乡民们重大事项中存在,也就是说:“礼俗的最重要特征就是一定要有当地民众心理上的文化认同,如果没有这种文化认同,礼俗也就不在,这个文化平台不在,与其相辅相成的一切也就会荡然无存。当我们脱离了音乐使用的环境和场合,脱离了作为文化意义的功能性思考,而更多将目光关注到作为音乐的本体的时候;当我们‘忽略’了中国传统文化中‘顽固’的‘为神奏乐’理念的时候,可能不会在意其乐何以存在、何以传承的问题,但一个事实就是传统的文化理念并未由于这几十年的冲刷而彻底消失,这种礼俗的社会功能性和实用功能性的存在,音乐与礼俗仪式相互依附并存共生,我们的这类音乐传统才能够传承至今,如果这些礼俗不存,这些与礼相须的‘乐’没有了‘用’的场合,乐必失。这也就是我们所说的文化空间的重要性”。^② 的确,如果礼俗不存在了,音声的场域也就失去了昔日的“声音景观”,失去了声音赖以生存的温床,声音的文化变迁成为不可避免的现实。

去音乐厅听音乐,是20世纪中国人聆听音乐时最为常见的一种选择。音乐厅文化的效应是20世纪中国音乐发展的重要体现,这些带有20世纪中西文化交融

① 沈洽2008年6月3日在“上海音乐学院第五届钱仁康学术讲坛”系列专题讲座的第三讲“作为民族音乐学基本一环的描写音乐形态学”。

② 项阳:《民间礼俗——传统民间音声技艺形式的文化生存空间》,《中国音乐》2008年第3期。

的产物,已经深深印记在中国大众听觉现实中,乡间田野中的声音在城市文化的影响下日渐变化,缤纷的听觉方式打通了文化的界限,加大了声音的变异性。时空转换,在固有的物质构型中,视觉与听觉的生态及渐变的方式如何是音乐在社会历史文化中建构的重要因素之一。正如谢弗所研究的“声音的风景”(soundscape)、“听觉生态”(acoustic ecology)理论及实践,关心声音文化本身的结构和变化,而不是狭义的音乐,为后来逐渐成形的听觉文化研究开拓出了话语领地和关注听觉问题的方式。^①不同人群和不同文化持有者在他们所属的社会关系层面上,选择怎样的声音、又如何被声音重构?只有当我们把自身所处的行为方式看作是历史产物,我们才能真正理解变迁中的文化。沈恰先生认为:“音声本身的描写,支撑发出音声之对象的描写,发出音声之行为方式和方法的描写”。今天我们如何从对象、行为、方法上直面音声的存在意义,由此学理路径,可以更为立体地延伸和拓展中国音乐音声的研究谱系。因此,就从中国传统音乐语言与音乐发生现象来看,在其构成的多样性和时空境界里,我们单从教科书,从西方音乐文化的体系中去参照声音存在的想象,是很难具有真正意义上的中国音声的文化内置。今天,“我们在转述音乐声音时也经常会用符合我们学术规范的一些文字术语(如“音阶”、“调式”、“曲式”、“旋法”等)去附加性地加以注解。可是我们必须清楚地认识到,无论怎样去‘转述’,无论用什么手段去‘翻译’,都不可能把我们听到的音乐声音完整地描写出来”^②。换句话说,听乐也同样面临如此的境遇,无论在场景中还是不在场景中,声音的意义远远超越其自身所表述的意义,怎么能完整勾勒出声音的生态意义?对于声音的解释所超越听觉意义上的感知,并将此放置在历史语境、文化语境中回望与反思。如此,想到像海德格尔晚年谈到家乡小镇的教堂钟声时所说:“一种钟声穿过年轻人的心、梦想、祈祷和游戏。心中隐藏着这钟楼最迷人、最有复原力、最持久的一个秘密,为的是让这钟鸣总以转化了的和不可重复的方式将它的最后一声也送入存在的群山”。无论是人构造的音声还是自然赋予我们的“声音”,声音的本质在其自身细节中充满着内心世界的韵律和遐想,人与乐的相逢,跨越时间和空间。在中国,从遥远的钟磬、丝竹、戏曲之声中所象征的意义绝不仅仅是简单的声音概念,直面声音、直面声音背后的声音所构成的声音文化,并共同感念历史所赋予我们的声音记忆,所唤起的是一个更具开放的声音世界。

——原载《音乐研究》,2011年第3期

① 王敦:《声音风景——国外文化研究的新视野》,《文艺争鸣》,2011年第1期。

② 这一学术研究的主要研究者是雷蒙德·默里·谢弗(Raymond Murray Schafer,1933—),加拿大著名作曲家、音乐教育家,文化学者和环境思想家。他和他的同事在“20世纪60、70年代开始研究构建‘声音景观’等学术理论。

古典音乐:时代·风格·经典

孙国忠

西方音乐史研究的学科归属是历史音乐学(historical musicology),按照音乐历史进程划分的六个时代(era 或 period)成为这一学科独具特色的学术场域。如果仔细考量这六个时代的名称——中世纪(Medieval 或 the Middle Ages)、文艺复兴(Renaissance)、巴洛克(Baroque)、古典(Classical)、浪漫(Romantic)和20世纪(20th Century)——我们可以发现,除了“中世纪”和“20世纪”呈现出比较明确的历史时期的信息,中间四个时代的名称本身都蕴含着基于历史但又超越通常时间概念的文化意涵。正是由于具备了这种文化蕴意,历史音乐学视野中的“断代史”才显示出其特有的艺术积淀和史学品格。尽管这些音乐时代名称的使用早已在学科领域内达成共识,但有关这些名称的语词本义及其延伸意义一直是不少学者关注的焦点。因此,当我们面对这六个“断代史”之一的“古典”并准备探讨与之相关的时代、风格和经典等问题时,同样有必要先对“古典”这一语词进行审思。

“古典”(Classical 或 Classic)一词的褒扬意味非常明显,其核心涵义是“最优秀的”、“一流的”、“典范的”。显然,“古典”的核心涵义中已经存储了“范本”与“经典”之意,所以它的原本所指就是以古希腊、古罗马为典型代表的古典文学艺术——古典作品、古典作家(及古典学者)。“古典”之意的进一步延伸则关联到美学价值观。在此,“古典”的概念成为一种被对比和供参照的标准和尺度:“优秀”、“经典”与“典雅”作为反映审美理想的抽象概念在更为广阔的场域中显现出跨时空的普遍意义。标准和尺度是“范本”与“经典”品质外化的存在,它所具有的权威性、楷模性成为一种持续价值的意义体现。换言之,当“古典”的所指从具体的物化对象转化为抽象理念时,与其语词符号本义对应的艺术品格已经承载了更具深意的精神追求的永恒性和经典传承的自觉意识。

以“古典”命名的音乐断代史通常指 18 世纪中叶至 19 世纪初的欧洲音乐的发展,但为这一音乐时代钉上“古典”标签并非 18 世纪本身的选择,而是紧接其后的 19 世纪及 20 世纪所为。在 19 世纪,J. S. 巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬的作品被视为“音乐经典”,其崇高地位类似于在西方文明史上备受尊敬的文化艺术经典,这些作品理所当然地成了西方音乐舞台上所谓的“核心曲目”(core repertoire)。随着时间的进展,19 世纪以来的音乐家与音乐学者们对以往音乐历史进程的理解愈来愈深入,对自己身边的当代音乐的艺术成就也有了更清晰的认识。因此,伴随着“核心曲目”的不断壮大和丰富,“核心曲目”逐渐扩展成为“古典曲目”(classical repertoire),“古典音乐”(classical music)也开始意指从古至今能在音乐舞台上占据位置的各个时代的音乐名作。这样的“古典音乐”实际上成了“艺术音乐”(art music)的代名词。这种广义的“古典音乐”并不是本文的讨论对象,此处将它提出只是说明“古典”用于音乐艺术存在着狭义与广义两种范畴的事实,这也更进一步表明“古典音乐”一词的多义性和复杂性。

将目光转回本文所关注的狭义层面上的“古典音乐”(Classical music)。作为西方音乐历史进程中的一个特定的时代,“古典”这一音乐史论话语中的语词依然存在着需要厘清的问题。从音乐历史演进的角度观察,“古典”已是一个得到认同的历史时期,但究竟应该如何划定“古典音乐”的具体年代,学界至今尚无统一的认识。除去常见的“教科书说法”^①,学界对“古典音乐”这一音乐断代史的年代划分主要有这样几种:(1)1740 年代至 1800 年代;(2)1740 年代至 1829 年;(3)整个 18 世纪。前两种划分对“古典音乐”起始年代的认识是相同的,其依据是对 1740 这一特殊年份重要性的认识。1740 年见证了欧洲近代史上的两个重要事件:腓特烈大帝(Frederick the Great, 1712—1786)登基普鲁士王国,玛利亚·特蕾西亚(Maria Theresa, 1717—1780)成为奥匈帝国的女王。这两个历史事件不仅对欧洲历史的进程产生了深远的影响,而且对欧洲音乐的发展也有着极为重要的意义。由于这两位君王的开明专制,欧洲音乐文化开始呈现新的气象,音乐生活空前繁荣,创作热情不断高涨。第一种时期划分将 1800 年代视为古典时代结束的理由是:作为古典风格典型代表的海顿离世和贝多芬从第一创作时期向第二创作时期的成功转变表明,古典主义音乐在达到其尽善尽美的最高境界之时,一个音乐时代的完美终止即是音乐之“古典”理想的自然呈现,一种时代艺术的完美句号意味着它正期待与接踵而至的另一种时代艺术的比照。第二种时期划分将古典时代的终结扩展至 1829 年,这一年份不仅将贝多芬的全部创作划入“古典”,而且还包括比贝多芬只

① 非学术性的音乐史教科书通常把作为音乐断代史的“古典音乐”划为 1750 年至 1827 年;1750 年 J. S. 巴赫的去世既标志着巴洛克时代的结束,也表明古典时代的开始,而 1827 年贝多芬的去世则明确告知古典时代的终结及浪漫主义音乐的登场。

晚去世两年(1829)的舒伯特。与前一种“终结”相比,这一分期显然在更广阔的语境中理解古典主义音乐的意涵——贝多芬晚期创作中的新探索、新风格和舒伯特呈现古典底蕴与浪漫色彩的独特音乐话语展示出古典高峰期与浪漫主义早期音乐实践的艺术贯通。对古典时代的第三种分期之所以将整个18世纪作为一个整体是基于对一种时代思潮之统和现象的考量——启蒙运动在弘扬人文精神的同时,促成了欧洲音乐与音乐生活的转型,从晚期巴洛克至“前古典”再到古典盛期的时代转换与风格演变成就了西方音乐历史上最为辉煌的篇章,这百年的音乐之整合无疑构建了精华荟萃的深厚的古典传统。^①

虽然对西方音乐之古典时代的划分存在着不同的学术理解,但学界达成共识的史实基础也相当明确:在18世纪音乐的发展过程中,伴随社会的变迁和受文化思潮的影响,社会音乐生活发生了根本的变化,音乐家社会身份的改变必然导致创作的新路向;更为重要的是,文化氛围与艺术趣味的变化促使18世纪音乐品味的阶段性转向,并最终确定了带有鲜明时代特征的音乐风尚,渗透其中的是由诸多音乐杰作所传递的艺术韵致和风格创造。

音乐中的“古典”是一个让人产生敬意的语词。对大多数人来讲,由此产生的最直接的联想是维也纳古典乐派的三杰。德国音乐学家埃格布雷希特写过一本厚重而独特的西方音乐史论著作《西方音乐》,其中第七部分“古典”的第一节以一个自问开始:“音乐的古典——叫什么”,作者的回答简明扼要:“音乐的古典标志着以海顿、莫扎特、贝多芬为核心的音乐方式。”^②尽管这一看似老套的回答中最为醒目的依然是三位大师的名字,但更意味的应该是句末两个不容忽视的关键词:“核心”与“音乐方式”。

核心即中心,它的位置由于形成与外围(边缘)的比较、反衬才显得重要。埃格布雷希特所强调的“音乐的古典”围绕着海顿、莫扎特、贝多芬而构建,这一中心的最终形成取决于联系外围的整体发展态势。西方音乐的整个历程是在中心(centre)和外围(periphery)的不断变化中形成艺术的演进和风格的嬗变。因此,笔者赞同“古典音乐”研究领域的著名学者尼尔·扎斯劳教授的观点:“对西方音乐的风格和社会考察确实共享相同的准则:感知中心与外围的存在”。^③西方音乐史上的“中心”概念具有丰富的蕴涵,它可指一座教堂、一个宫廷,也可由一个城

① 有关“古典音乐”分期问题及与之密切相关的时代、地域和社会状况的阐述,可参见 Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, edited by Neal Zaslaw (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989), pp. 1-14。

② 汉斯·亨利希·埃格布雷希特:《西方音乐》(刘经树译),长沙:湖南文艺出版社,2005年,p. 417。

③ Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, p. 3.

市、一个地区或一个国家来代表。然而,无论是作为“中心点”还是作为“中心区域”,音乐中心的典型现象和基本特征都是相同的,即:在一个特定的时期内,由于某种或多种因素(政治、经济、军事、宗教、艺术等)的促发、影响,一个空间范围内的音乐发展达到了相当的高度,其繁荣的局面足以构成展示自身特点的艺术品格,自然形成的音乐流派(school)以其深广的影响力引领音乐风尚,成为一个时代的聚焦点。一个时代的音乐中心通常具有强烈的吸引力和巨大的辐射力:外围的音乐家会奔向中心区域,向他们所仰慕的大师学习或感受这片“音乐热土”的气息、氛围;中心区域成长起来的音乐家则会流向外围地区(往往是受邀前往),通过音乐创作及音乐表演,既传播中心区域特色的音乐艺术,又融入当地的音乐传统并影响和推动这一传统的发展。值得指出的是,西方音乐史上中心与外围的关系并不是呆板的“音乐地理”,而是在交流、碰撞中形成的活力互动——音乐文化的中心与外围在文化大环境与音乐艺术本身发生变化的条件下会形成中心与外围的自然转换。另外,在某一个时间段内,同时有几个“中心点”的现象也是存在的。但是,一个音乐时代在其发展的顶峰期总会以一个最具代表性的中心来全方位地展示时代音乐的特征和风貌。^① 在18世纪的“古典音乐”进程中,我们看到的正是这样一

① 综观西方音乐的发展,“中心”的存在及其艺术作用和历史意义是显而易见的。在中世纪,整个欧洲的音乐中心显然是在法国,无论是宗教音乐还是世俗音乐,法国都以“领路人”的角色带动着这一时代的音乐发展。以巴黎圣母院乐派(Notre Dame school)为代表的教堂仪式音乐成为12世纪和13世纪所谓“古艺术”宗教音乐实践的主要内容,而普罗旺斯的游吟诗人的歌唱艺术则是同时代最成熟、最具影响力的世俗音乐形式。与文艺复兴大潮流的动向有所不同,音乐上的“文艺复兴”的中心最初并不在意大利,而是在西欧偏北方向的勃艮第地区。值得注意的是,由于贵族制度的存在,当时的欧洲既有国家的形态,又有超越国家概念的“地区”现象,勃艮第就是这样一个由贵族通过政治联姻和外交手段获取的贯通多国的广阔区域,其领地包括法国东北部及中东部、荷兰、比利时、卢森堡等许多地方。勃艮第地区产生了一大批优秀的音乐家,形成了在西方音乐史上影响深远的勃艮第乐派(鉴于Burgundian school发展中的流变,音乐史家也用Netherlands schools或Franco-Flemish school这样的术语来描述音乐史上这一优秀的作曲家群体)。勃艮第乐派并不是突然出现的,实际上它连接的正是14世纪法国新艺术(Ars Nova)的优秀传统。勃艮第乐派的作曲家群体将马肖开创的弥撒套曲,富于表现力的经文歌和优美精致的尚松写作推向了新的高度。从“文艺复兴”中期开始,勃艮第乐派的许多作曲家(如若斯坎、罗勒、拉索等)南下意大利寻求艺术上更大的发展,并促使意大利在吸收勃艮第乐派传统精华的同时,抓住时机大力发展本土音乐文化。所以,直到“文艺复兴”后期意大利才真正成为欧洲音乐的中心,帕莱斯特里那、韦尔特、蒙泰威尔第等人正是在这样的艺术情境中开始引领音乐潮流。承继着晚期文艺复兴音乐发展的强劲势头,进入巴洛克时代的意大利依然牢牢地占据着欧洲音乐中心的地位,歌剧的诞生与传播,大型声乐曲(清唱剧与康塔塔)的发展、诸多器乐体裁的流行导致意大利音乐的影响遍及欧洲各个角落。到了巴洛克晚期,以J.S.巴赫为代表的德国音乐以其底蕴厚重的“宏大叙事”开始挑战意大利音乐的“霸主”地位,而相继在欧洲各主要“音乐城市”(宫廷)兴起的“前古典音乐”则以“多中心”的格局弱化了意大利的“优势”。进入到本文论域的古典时代,以维也纳为中心的德奥音乐文化圈无疑成为此后西方音乐整体发展的“精神支柱”——从维也纳古典乐派到舒伯特、勃拉姆斯,从瓦格纳、布鲁克纳到马勒、沃尔夫、理查·施特劳斯,德奥音乐的影响从“浪漫”一直持续到“现代”。当然,我们已经注意到19世纪下半叶各国民族乐派形成的活跃的外围势力和法兰西民族主义对德奥音乐的抵抗。从20世纪开始,西方音乐已逐渐显露新型的“多中心”发展态势,尤其是维也纳和巴黎成为“世纪末”之后两个最具影响力的现代音乐重镇,在那里诞生的表现主义和新古典主义掀起了“音乐革命”的浪潮。从20世纪下半叶至今,随着“音乐美国”的崛起,西方音乐的进程以欧洲与美国的“互相遥望”构建起一种新格局,而“欧美中心”的音乐文明也正面临着当代“世界音乐”潮流愈来愈强烈的冲击。

种中心与外围的转换和几个“中心点”之间的音乐文化互动:从代表早期意大利歌剧传统的中心威尼斯、那不勒斯到极力宣扬法兰西音乐高贵品质的巴黎,从以柏林为中心的更具国际化视野的北德乐派到以交响曲的创作与表演而享誉全欧的曼海姆乐派,从艾斯特哈兹宫廷传出的卓越的“私人音乐”到在伦敦奏响的都市化“公众音乐”,这种城市、乐派、宫廷互动中的中心转换在反映当时欧洲音乐繁荣景象的同时,也为1780年代之后维也纳古典乐派所代表的全盛期古典主义音乐的完美体现奠定了坚实的基础。

音乐方式即广义的音乐形式,它包括与音乐创作和表演相关的各种形态,如:体裁、形式(在狭义上特指曲式或音乐结构)、音乐语言、演奏(唱)技法、乐队建制等等。与其他任何艺术的历史一样,音乐史就是音乐形式具体演变的历史,而音乐形式的演变与一个时代的审美取向和艺术趣味密切相关。受启蒙主义思潮的影响,18世纪的美学思想深深根植于“自然”(nature)和“理性”(reason)观念,探索艺术与自然的关系和寻求理性意识的和谐性、秩序感成为这个时代美学思考和艺术审视的主要内容。对18世纪的哲学家和思想者来讲,崇尚自然不仅是一种哲理探究,也是一种生活态度,自然的环境、自然的生活、自然的艺术成为富于时代精神的人生理想。自然意味着本真、天然,强调自然的艺术观必然推崇纯朴、明畅、简洁的艺术表达。同样,匀称的比例、平衡的结构、清晰的对比无疑是理性精神的艺术化体现。从总体上看,18世纪音乐形式的演变在诸多方面体现了崇尚自然、追求理性的艺术思想——正歌剧的改革和喜歌剧的诞生及其迅速发展、纯器乐体裁的流行、主调织体的统领、通奏低音的隐退、功能和声体系的构建和奏鸣思维的确立,所有这一切无不反映出充满时代精神的观念和趣味。但是,对18世纪中、后期的作曲家(尤其是优秀的作曲家)而言,自然的表达、秩序感的呈现并不是束缚创造的桎梏,而是允许增添个性色彩的主流性趣味导向。因此,我们注意到,由回归自然与注重理性的艺术思想培养成长的“古典音乐”一方面形成了清新、舒朗、对称、典雅的基本风格倾向,另一方面则展示出富于个性的非对称、不规则的艺术探索。从某种意义上讲,这种现象是在更深的层面上体现了18世纪崇尚自然与理性的美学观和具有启蒙思想的人性张扬。

如果我们将海顿、莫扎特、贝多芬的艺术贡献只是作为“古典音乐”发展的一个部分,那么古典时代就是一个由早期、中期和盛期三个阶段构成的历史进程。为了更清楚地阐明“古典”从巴洛克音乐中的分离与转变,音乐史家们提出了“前古典”(pre-Classical)的概念,泛指维也纳古典主义(Viennese Classicism)形成之前并导向古典风格成熟的音乐实践,具体时间从1720年代至1780年左右。与“前古典”概念直接相关的是三种具有时代特征和地域色彩的音乐风格——洛可可、华丽风格和情感风格。洛可可和华丽风格原本属于艺术、文学领域的范畴,情感风格则与音乐艺术本身的表现联系更为紧密。这三种风格的涵义、来源及其在音乐史

上的影响各不相同,如何看待前古典时期的时代氛围以及这三种风格的基本状况与历史意义,笔者有过自己的思考和明确的表述:

前古典时期的音乐风格现象是历史音乐学领域内一个比较复杂的学术问题,这种复杂性与问题对象所沉浸的时代氛围及整体的艺术走向密切相关。从1720年代至1780年的欧洲音乐文化语境来看,求变化与探新路是一种历史趋向——如何摆脱巴洛克音乐的束缚和创作适应时代审美趣味的音乐作品成为作曲家们面临的境况。从总体上观察,“洛可可”、“华丽风格”和“情感风格”从各个方面及不同程度上体现了时代的文化风貌与艺术品味。能够将这三种音乐风格联系在一起的是代表这一特殊时期艺术潮流的基本特征——以崇尚自然美的理念与更具“市民意识”的姿态表达艺术的亲切感和生活气息。在18世纪的欧洲社会,当贵族阶层依然活跃于各种政治文化生活的同时,以中产阶级为代表的市民阶层逐渐形成一种重要的力量。在中产阶级具备了一定的经济实力之后,他们就有了参与文化构建的强烈意识。对他们来讲,文学、艺术再也不应该只有王公贵族所独享,必须面对大众。中产阶级不仅感兴趣于各种类型的艺术鉴赏,而且乐于尝试各种艺术实践活动,包括音乐的演奏、演唱。由于生活背景与价值取向的关系,中产阶级对待艺术的态度自然有别于贵族化的艺术传统,“趣味化”和“易懂性”是中产阶级听众(观众)艺术活动中最重要的期待。对作曲家而言,就是如何以新的作曲思路 and 音乐语言去满足这种“可听性”的期待。因此,我们就看到了前古典时期的音乐最为典型的形态特征:优雅明畅的旋律线条、以“平衡”为特色的方整性旋律结构、清晰可辨的收束与终止、丰富多彩的装饰音技艺、简洁舒朗的和声语言、灵活处理的不协和音、主调思维为基础的织体样式。这些音乐形态特征可以视作以上三种音乐风格所共享的基本“语法规则”。这一现象实际上反映了主导当代作曲实践的创作意识:以开放的姿态和自由的选择重构当代音乐风尚。“自由”(free)与“时尚”(modern)成为前古典音乐语境中的两个“关键词”,它们的存在与意义在于以新的艺术路向和审美追求表达了一种超越传统的创作选择。^①

洛可可(Rococo)作为巴洛克艺术最后阶段的一种风格形态,主要是指17世纪末开始在法国流行的一种精致、细巧、柔和的艺术表达,无论是绘画、建筑还是庭园设计、家居装饰,这种刻意追求曲线美感和玲珑秀气的艺术风格显现出强烈的感官意欲,渗透其中的是享受人生、欢娱生活的贵族气息。音乐中的洛可可风格并不像

① 孙国忠:《前古典时期的音乐风格问题》,《音乐艺术》,2006年第2期,pp.73-74。

视觉艺术领域那么明确,鉴于它特有的法国文化底蕴,通常将它与 17 世纪末至 18 世纪前三十年的法国音乐创作相联系,以库普兰(François Couperin, 1668—1733)为代表的法国特色的小型化键盘音乐、琉特琴作品、室内乐(特别是有琉特琴加入的重奏曲)与“芭蕾歌剧”(opéra-ballet)堪称洛可可音乐的“精品”。将洛可可风格引入“前古典”音乐的论域,主要是因为这一路向的艺术表达中蕴含的轻盈、优雅韵致已有明显脱离晚期巴洛克主流厚重的“宏大叙事”的倾向,而这种精巧、柔美的音乐呈现在一定程度上切合了时代的音乐趣味。但是,洛可可风格的音乐特有的强烈装饰感传递出浓郁的贵族气息,这种在精致的描绘中产生的情趣及愉悦无疑更适合小众化的娱乐。因此,在前古典时期的音乐大环境中,洛可可风格的音乐与强调“大众化”的时代主流显然存在着某种错位,这也使得洛可可不可能成为这一音乐时期中的风格主导,而只是一个“阶段性”及“地域化”的音乐现象。

能够涵盖前古典时期并形成全欧性艺术影响的是华丽风格。Galant 是一个法文词,其基本涵义是“风雅”和“愉悦”,^①而基于其语词底蕴形成的延伸意义则被用于言说一种现代的、现时的、时尚的、当代的风格,与之相对的自然就是老派的、过时的、陈旧的风格。^②正是这种面向现时、融入当代的艺术旨趣完全对准了时代脉动,现代性突出、愉悦性明确的华丽风格才能够引领前古典时期音乐发展的潮流,其代表中产阶级审美取向的大众化艺术诉求真正体现了音乐风尚转型期的时代特征。为了达到大众化的目的,华丽风格的音乐写作利用多种技法来达到简洁明畅的艺术效果。在上一个时代中具有重要意义的复调织体已经失去了昔日的光耀,多声部构建中旋律声部占据了主导地位。为了衬托舒缓的和声节奏,“阿尔贝蒂低音”(Alberti bass)式的伴奏音型呈现出别具一格的色彩,其生动活泼、清朗雅洁的意趣使人耳目一新。华丽风格的音乐作品给人印象最为深刻的是承担音乐主要表现蕴意的旋律构建:2 小节或 4 小节的组合形成一种乐句的规律,并且在乐句的前后关联中常常以休止符隔开,形成清晰的“气口”。这种作曲实践解构了巴洛克音乐的繁复情状和深阔意态,其简洁明畅的艺术品格清楚地体现了“趣味化”与“易懂性”的创作追求:“它的基本目标就是能够引起最广大听众的兴趣,为此,无论是针对听者还是针对演奏者,音乐都应当简洁自然。这种简洁品格的形成并不只是由于正在兴起的业余音乐家圈子需求适合他们演奏能力的音乐。更应当将弱

① 笔者认为“华丽风格”并不是 galant style 的准确翻译,至少可以讲此译不那么完美。从这一语词本义的“风雅”、“愉悦”出发,将 galant style 译作“风雅风格”、“雅致风格”、“优雅风格”或“愉悦风格”都要比“华丽风格”更为贴切,因为“风流倜傥的愉悦”才是这一语词的基本涵义,而“华丽”只是它的一种体现。

② See Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York and London: Norton, 1992), p. 34.

化音乐中的技巧要求视作一种艺术追求,这是在有意探寻人人能动心的艺术感染力。”^①与洛可可的贵族化品格相对,华丽风格的音乐创作迎合了中产阶级的公众意识及其开放性的艺术姿态,这种遍及全欧的风格选择以更广阔的文化延伸和更丰富的艺术展示为一个特定时期的音乐路向和风貌做了比较明确的时代标记。^②

当华丽风格席卷全欧之时,以腓特烈大帝在波茨坦(柏林)的宫廷为中心的北德地区音乐圈内兴起了所谓的“情感风格”(Empfindsamer Stil)。与该形容词相应的名词为 Empfindsamkeit,其原本的语词意义是对事物、现象(尤其是艺术蕴涵)情感因素的特殊敏感和深刻领悟,另外,人们也把它理解成多愁善感的体现。这种特别注重情感意味的音乐创作不仅要求演奏者在演绎中恰如其分地传达作曲家赋予作品的“情感信息”,而且期待音乐的鉴赏者同样以超过平常聆听经验的大幅度情感反应来融入音乐的展示过程。通常认为情感风格是华丽风格的一个区域性变体,因为在体现具有时代特征的艺术理想和展示音乐的“大模样”上,情感风格与华丽风格艺术表达的基本思路是相似的。但是,在伊里·本达(Jiri Georg Benda, 1722—1795)、W. F. 巴赫(1710—1784)和 C. P. E. 巴赫(1714—1788)这三位情感风格代表人物的作品中,我们依然可以清晰地看到这一创作路向的特色:自由运用的倚音或“叹息”音型、丰富多变的力度表达、频繁出现的半音进行、言语般的旋律形态和狂想式的音乐气质。如果将华丽风格与情感风格进行深入比较就可以看出它们的异同:

华丽风格期望一种优雅的品质,它可以与 18 世纪的优雅时尚相匹配。它依然是一种以外表取胜的艺术,它的优雅完美反射出光彩,阻挡了深层的渗透。由于音乐的特质依然是情感,华丽风格不可能避开感情的内涵,但这种内涵的范围对那些可在公开场合展示和显现时尚的感情来说是有限的。从宁静的忧郁到机智风趣和亮丽炫耀,这一范围内的表现是颇具效果的,但华丽风格的创作必定要回避悲剧、粗野、震惊和荒谬这些意涵。情感风格的追求者拥有——有时也将他们自己限制于——华丽风格全部的优雅精妙,但是他们的意图是音乐手段的扩展,这势必就会探寻音乐表现力的发展。在情感风格的起伏多变的艺术中,可见文学浪漫主义这些征兆的音乐对应形态,比如麦克弗森(James Macpherson, 1736—1796)的《奥西恩》(*Ossian*)和珀西(Thomas Percy, 1729—1811)的《英诗辑古》(*Reliques*)。情感风格确实是一种带有地域色彩的艺术,但它的反响回荡于整个世纪,1770 年左右,它以狂飙运动的面貌重

① Ibid., p. 36.

② 关于 18 世纪音乐中华丽风格的深入研究,可参见 Daniel Heartz, *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720—1780* (New York and London: Norton, 2003)。

现于维也纳作曲家的身上,在这个世纪的末年,它再次受到瞩目,以潇洒自如的情感表达为特征的审美追求成为所有前进中新锐艺术家旗帜上的标语。^①

鉴于此,情感风格不可能(或者说也不企望)得到华丽风格所拥有的广大听众群,它所期待的只是激情投入的作曲家、技艺高超的演奏家和素养深厚的鉴赏家三者之间的艺术互动,这种富于精英思想的音乐创作显然与更具公众意识的交响曲、歌剧(以及教堂音乐)等大型音乐体裁有一定的距离,而较适合奏鸣曲等室内乐体裁的艺术表达。但是,情感风格的“小众化”与洛可可的“贵族化”有着本质的区别:

“情感风格”从“华丽风格”演变而来,因此它所体现的音乐特色与这一特殊时期音乐的总体走向是一致的。尽管“情感风格”的音乐展示有着“精英化”的倾向,然而这种主观色彩强烈、艺术手法精致、适合“小范围”表演与鉴赏的音乐表现与“洛可可”音乐小众化的“贵族韵致”有着本质的区别。如果说“洛可可”音乐精致而狭小的艺术天地还留存巴罗克的贵族艺术传统,“情感风格”作曲家的创作则表达了展现智识底蕴的新的时代情怀。毫无疑问,“情感风格”的“艺术激情”在推动前古典音乐发展的同时,也为这一时期的音乐风貌增添了一种亮丽而厚实的色彩——“自然”、“愉悦”的“时代风格”中融入了某种具有情感张力和表现深意的品质。^②

在“古典音乐”这个宽阔的断代史语境中探讨了前古典时期的三种音乐风格之后,1780年代(也有认为是1770年代)形成的古典主义盛期的音乐创作及其风格发展自然是音乐之“古典”论题的主要内容。自从当代杰出的音乐学家、钢琴家查尔斯·罗森(Charles Rosen,1927—)于1971年出版了他那部影响深远的专著《古典风格:海顿、莫扎特、贝多芬》^③之后,“古典风格”就成为一个热门话题而引起许多学者的深入思考和探究。尽管对罗森个性色彩极浓的非传统的分析—批评路数和他关于“古典风格”的形成、界定与阐释存在着不同意见,^④罗森的“古典风

① Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 65.

② 孙国忠:《前古典时期的音乐风格问题》,《音乐艺术》,2006年第2期,pp. 74-75.

③ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York and London: Norton, 1971; expanded edition, 1997).

④ 对罗森的“古典风格”观念及其诠释(尤其是关于海顿创作风格的发展问题)最具挑战性的论辩,可阅读 James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)。

格”观念和他建立在对海顿、莫扎特、贝多芬诸多作品详尽分析基础上的极有见地的音乐释义在学界广受赞誉。在罗森看来,“古典风格即是音乐的所有因素——动机、线条、调性、和声、节奏、分句、织体、音型法、力度,等等——最完美(因而“古典”)的均衡状态。”因此,罗森的音乐分析和艺术诠释正是“利用这个主要的洞见,一再说明材料和结构的关系,单一音乐形态和大规模形式的表达和比例的关系。”^①或许还可以从其他视角对音乐中的“古典风格”作出判断与解释,但罗森从技术层面(音乐语言)切入的风格审视很有说服力地阐明了海顿(1770年之后)、莫扎特和贝多芬在“古典风格”构建中的个性化创作实践及其艺术价值的意义所在,这种通过对作品的整体构思和音乐细节展开的“技术分析”在深层次上解读了作曲家的创作意图(立意)和音乐呈现(表达),为我们理解和重新解释大师杰作的艺术蕴涵指出了一条可以信赖的途径。

当音乐创作风格的探讨进入学术视野的专门论域,风格审思实际上就是一个围绕音乐本体而展开的贯通微观详析与整体考察的具体化深究。换言之,与呈现创作思维的音乐本体密切联系的创作原则、方法、技艺是音乐风格实现的基本“构件”,而分析、解读这些“构件”的特征与意蕴则成为研究者展开音乐风格理解与艺术释义的核心话语。罗森对“古典风格”的判断与诠释让我们进一步思考在维也纳古典乐派三位大师的作曲过程(compositional process)中艺术构想、音乐语言、体裁形态和结构思维的重要意义,他们的音乐探索在展示创作个性的同时,也为一个时代的音乐风格演进与最终的完美体现融入了自己的贡献。沿着罗森的理路,我们自然会去重点关注1780年代以来海顿、莫扎特和贝多芬作品构建中富于创意的音乐语言与充满智慧的形态整合:交响曲、协奏曲、弦乐四重奏等体裁的范式构造,奏鸣曲—奏鸣曲式思维的逻辑意义、器乐作品音响呈现的艺术旨趣与声乐表现的戏剧张力等。但是,在奠定海顿地位的“伦敦交响曲”、中后期弦乐四重奏和清唱剧《四季》与《创世纪》中,在莫扎特展现艺术光芒和音乐神奇的成熟期钢琴协奏曲、交响曲和歌剧《费加罗的婚姻》、《唐璜》与《魔笛》中,在贝多芬让世人震撼的交响曲、协奏曲、晚期钢琴奏鸣曲与弦乐四重奏中,我们分明感到“古典风格”的深意并不只是作曲技术层面上的形态展示,更令人感兴趣的应该是作曲家借助技术手段所追求并最终达到的创作目的,因为这种精湛艺术所承载的是历史沉淀和精神创造。要而言之,作为对音乐作品和作曲家创造力审视的概念场,“古典风格”的观念及其体现为我们理解古典主义音乐盛期的创作辉煌和艺术价值提供了有效的视域,它使我们明白“古典音乐”的大师是如何通过对历史重新言说和寻求自我表现来把握时代精神、变革艺术传统与阐发生命意义。

^① 约瑟夫·克尔曼:《沉思音乐——挑战音乐学》(朱丹丹、汤亚汀译),北京:人民音乐出版社,2008年,p.132。

罗森的“古典风格论”也再一次告诉我们:“音乐经典”具有不可替代的艺术价值和历史意义。如前所述,“古典”一词的核心涵义中已经具备了“经典”、“范本”的意蕴,从某种意义上讲,西方音乐的历史也是“音乐经典”的历史。所以,在此显然有必要顺着“古典风格论”的路向对古典时代的“音乐经典”问题略作讨论。为了更明确地论说“经典”,我们应当引入一个比“Classical”之“经典”之意更清晰的语词:Canon。在西方文化的语境中,超越了作曲技艺和音乐形态概念后的 Canon^①成为包含准则、典范表征的“经典”的指称。在西方音乐史学的话语中,Canon 通常用来描述显现艺术之高度价值和伟大创造力的音乐作品与作曲家,这一语词的深邃涵义尤其体现于西方艺术音乐传统的诠释。虽然在当代西方音乐学的研究中,Canon 本身以及“经典”理路的言说常常成为批评的对象,但“经典”的存在和影响是任何人都不能回避的事实。这里暂且不讨论新音乐学(New Musicology)路向的学者们对“音乐经典”发起的充满意识形态火药味的文化批判,只从历史音乐学传统的视角审视 18 世纪音乐之“经典”的意义。

与西方音乐历史进程中的其他“断代史”一样,古典时代的“音乐人”群体也由真正称得上大师的“大作曲家”、次要的“二流大师”(Kleinmeister)和没有名气的音乐家组成。无数没有名气的音乐家自然早已不在后人的视野之中,进入音乐史册的主要是音乐大师、“二流大师”及其代表作。在前古典时期,洛可可风格、华丽风格、情感风格正是依靠不少“二流大师”的创作实践才得以形成,在此只需提到库普兰的羽管键琴曲、康普拉(Andre Campra,1660—1744)的“芭蕾歌剧”,勒克莱尔(Jean-Marie Leclair,1697—1764)的小提琴音乐(独奏奏鸣曲、二重奏、三重奏奏鸣曲和协奏曲),凯泽(Reinhard Keiser,1674—1739)、洛蒂(Antonio Lotti,1667—1740)的歌剧,格劳恩的“受难康塔塔”(passion cantata)和 C. P. E. 巴赫的奏鸣曲、J. C. 巴赫的键盘协奏曲,我们就能回想和理解这些创作在“古典音乐”历程中的作用。其中有些作品在当时曾经是很受欢迎、好评如潮的“名作”,例如,C. P. E. 巴赫与 J. C. 巴赫的一些作品在当时受欢迎的程度甚至超过了其父亲 J. S. 巴赫的音乐。同样,在公众音乐领域最受欢迎的体裁交响曲创作方面,我们也看到了产生“二流大师”和“名作”的背景:“音乐史上没有一种体裁能与风靡于 18 世纪的交响曲相媲美。仅在 1720—1810 年间,就有超过 12,000 部的交响曲存世;而实际的数量也许还要高于这个数字。交响曲的需求如此之大,它的社会功能也被广泛认可,各种规模和水平的管弦乐队应有尽有,使得作曲家们为交响曲的写作忙得不亦乐乎。”^②如此热闹的“交响曲繁荣”反映出这一音乐品种的“生产”与“消费”的社会

① 在西方传统作曲艺术的体系里,Canon 意为一种展示技艺的音乐形态——既可指一种体现规则的复调音乐体裁,也可理解为一种通过作曲训练才能掌握的创作技巧。

② Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 73.

化链接,在此领域造就了一批“二流大师”和“名作”是理所当然的结果。以曼海姆乐派的交响曲创作与演奏为例,18世纪很有影响力的音乐史家、音乐评论家查尔斯·伯尼(Charles Burney,1726—1814)造访曼海姆宫廷并欣赏了乐团的演奏后不禁为之倾倒:“曼海姆乐团拥有的演奏家和优秀作曲家也许要比其他任何一个欧洲管弦乐团拥有的都要多;这是一支由将军组成的军团,既善于运筹帷幄,又能冲锋陷阵。”^①同时代的学者舒巴特(Christian Friedrich Daniel Schubart,1739—1791)更用诗化的语言来赞美他印象中的曼海姆乐派的交响曲艺术:“强如雷鸣;渐强如急流;渐弱如清澈的小溪,缓缓流向远方;弱如春天的气息。”^②伯尼与舒巴特的溢美之词既是对曼海姆乐团演奏技艺的夸奖,也是对这一乐派交响曲创作风格发自内心的褒扬。作为现代人我们不可能再听到让这两位先辈那么动心的曼海姆乐团的实际演奏,但我们可以从约翰·施塔米茨(Johann Stamitz,1717—1757)现存的乐谱中领悟到曼海姆乐派交响曲的风格特征。不可否认,在施塔米茨的交响曲中的确已呈现出不少在当时颇具新意的音乐形态,如:鲜明的强弱对比、渐强的高潮处理、简洁而富于动感的主题构建、变化多样的音色处理等,但与维也纳古典乐派的交响曲相比,其乐思本身及对乐思发展的控制手段依然比较简单,乐曲的整体构架尚未显现高度的凝聚力。尽管这样的作品在当时堪称“杰作”,但在历史浪潮的冲刷下它们并未成为真正的“音乐经典”。

一个时代的艺术“名作”或“杰作”也许具备了成为“经典”的潜在因素,但它能否成为“经典”则必须经过时间的考验。换言之,真正的“经典”不会过时,其表现形态和艺术完美性不仅在当时是体现最高成就的艺术典范,而且其优秀的艺术品质具有传递美感意蕴的持续力与恒久性。因此,当我们探讨“音乐经典”时,我们实际上是在论说历经时间考验、承载历史锤炼、达到艺术高度(最高峰)和呈现美之永恒的音乐作品。通常说来,“音乐经典”绝大多数出自大作曲家之手(也有少数经典之作由“二流大师”完成),因为只有大作曲家才能在把握时代脉搏的基础上敢于创造性地面对音乐传统的法则、语汇、结构和各种已有的手段,用彰显个性色彩的艺术思想与创作实践展示创作者的生命感悟和人文关怀。这样的“音乐经典”既呈现出鲜明的个性化艺术追求,又具有呼唤时代精神的强大气场,它留给人们的肯定是不受时空限制的艺术景致和普世情怀,因为其独特的艺术价值和历史意义渗透着世代连接的审美依恋。当然,大作曲家的作品并非全部都是“经典”,大师的笔下也会出现艺术价值一般甚至被历史淘汰的作品。但是,大作曲家之所以伟大是由于他们留存下来的全部作品的“主体”不仅能够强有力地推动时代的音乐潮流,而且其深刻的艺术意蕴必然获得历代鉴赏者的倾心,形成一种超越时代的审美认同感。

① Ibid., p. 77.

② Ibid.

在此,不妨以古典主义音乐盛期最典型的代表人物海顿为例。一提到海顿,人们往往首先将他与交响曲(和弦乐四重奏)联系在一起。称他为“交响曲之父”的做法看似不那么学术,但若仔细想想,给海顿的这一尊称的确有它一定的道理。所谓“之父”(或者“之母”)的说法通常是对某一领域的发明者、奠基者、缔造者呈上的充满敬仰的名号,而海顿并不是交响曲这一音乐体裁的创立者或奠基人。众所周知,在海顿之前,数量众多的交响曲已经存在。经过前古典时期的许多交响曲作曲家(尤其是像施塔米茨和萨马丁尼这样的优秀人物)的共同努力,这一大型的公众音乐形式无论是在体裁形态、结构框架还是在乐队建制、表演方式上都已经形成了具有本体特征的基本的艺术模式。但是,自从海顿进入到这一创作领域后,交响曲的体裁品格与形式内容都发生了变化。特别是从海顿 1770 年代的交响曲创作开始,随着作曲家的创作技艺日趋成熟和艺术想象力的不断丰富,交响曲的艺术特质已逐渐远离其源头之一意大利歌剧序曲的那种娱乐性音乐表达,呈现在听众面前的是融入作曲家创作观念和音乐个性的艺术深意与厚度。这种深意与厚度不仅体现在海顿对交响曲整体构架和乐队编制的再思考(例如,四乐章组合的整体结构和双管编制的乐队鸣响),而且体现在作曲家以更具音乐凝聚力的交响思维来展示作品的艺术蕴涵。这里只需举一个典型的例子。被称为“告别”的《F 小调第 45 交响曲》的“故事”有趣而耐人寻味,最后乐章(第五乐章)的音乐特色与表演方式也是“意图”明显。然而,值得指出的是:海顿音乐中的“立意”实现并不是仅仅依靠最后乐章别出心裁的“听觉—视觉”的直观性艺术表达,作曲家代表全体音乐家向尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王传递的“浓浓的思归之愁”主要靠的是交响曲整体构思和强调乐思贯穿发展的音乐呈现。毫无疑问,最后乐章中乐师们相继离开演奏席的特殊做法自然是不难理解的艺术创意,但是海顿在前面四个乐章中已经为最后乐章的视觉化“告别”做好了足够的“艺术准备”——从第一乐章非常规地建立在 F 小调上的“激动不安”开始,整个作品的音乐逻辑就紧紧环绕着“告别”这一特殊的“立意”来呈现。作曲家通过个性化的调性布局、各乐章本身内部及乐章间的音乐关联、衍生于奏鸣思维的部分与整体间的情状组接、第四乐章与第五乐章“双终曲”(double finale)的意象连缀等作曲手段,匠心独具地表现了作品力图展示的艺术目的。换言之,“终曲”中音乐家们相继离开的“终景”并不是一个独立的“情境”,而是在创作者精心构思、缜密设置的整体性音乐过程中完成创作诉求的最终表达。在《“告别”交响曲》中我们不仅看到了大作曲家如何用音乐“讲故事”的范例,更重要的是能够感知音乐创作的“大手笔”是怎样有效地、富于感染力地呈现作品的“立意”。^①

《“告别”交响曲》作于 1772 年,至今已近 240 年,这部在当时就获得极高评价

① 对《“告别”交响曲》全面、深入的分析和对“古典风格”及其观念的独到阐释,可阅读 James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)。

的音乐杰作从未被历史的风尘掩盖住它的光彩,两个多世纪以来它能受到历代音乐爱好者的钟爱是因为由海顿的精湛写作所呈现的艺术蕴涵能够真正撼动人的心灵。人们从《“告别”交响曲》中获得的感悟、启示应该是多方面的:普通的欣赏者从中体会到幽默的情趣,资深的爱乐人感受到器乐的兴味,专业的音乐学者沉思于风格创造的意义,敏感的思想家洞察出人性的光芒。正是这种多向度的意蕴构建和开放性的诠释空间使得海顿的许多交响曲(以及他和莫扎特、贝多芬的诸多作品)显现出承载传统的艺术精神并提供了代代关联的审美体验,“音乐经典”就是在这种沉潜久远的人文脉动中展示品格,传递神韵。“音乐经典”的存在告诉我们:伟大的作曲家之所以胜过普通的作曲家是因为他们技艺高超、富于创意、浸透人格底色的创作不仅反映出对于生活、世象、人情的态度,而且在更为宏阔的文化场域中表明了一种思想内涵或意义指向,它使艺术超越了时代与地域,让人类共享对世间真、善、美的向往与挚爱。

历史音乐学的话语中有“早期音乐”(early music)一说,此概念泛指西方音乐历史中的前三个时代:中世纪、文艺复兴、巴洛克。^①因此,从这一言路出发,“古典音乐”就成为与“早期音乐”相对的“近代音乐”的最初实践。在“古典音乐”的进程中,西方音乐完成了从早期探索到近代整合的转型。这种艺术的转型主要体现在两个层面。第一,从创作思维和音乐形态上观察,功能和声体系的诞生、歌剧样式的演变、现代奏鸣曲体裁的成型、奏鸣曲式的创立、交响思维的呈现、“纯音乐”的观念及表现为一种艺术传统的真正确立贡献了必须具备的基础和框架,而“范式”的构建则成为弘扬传统(或进行艺术变革)不可缺少的基准或动因。第二,从广义的音乐生活上考量,音乐赞助人体制的衰退及独立音乐家的成长、音乐学院的建立而引起的音乐教育方式的变化、私人音乐表演的继续繁荣与公众音乐会的日趋时尚、音乐研究的学科意识与音乐史学品格的初步展示,所有这一切都表明西方音乐作为一种文化形态开始在世界文明的舞台上扮演着愈来愈重要的角色。如果我们尚能接受“早期音乐”的观念,那么我们不妨进一步思考“近代—现代音乐”之“整体景观”的意义——正是18世纪以古典主义为开端的音乐实践,导致了19世纪浪漫主义音乐蓬勃繁荣的局面,并影响到20世纪现代主义及“后现代”音乐对“传统”、“文明”、“民族”、“世界”的再思考。总之,作为一个音乐断代史的“古典音乐”以其特有的艺术积淀和人文蕴涵,为我们深入理解西方音乐历史进程中的时代风貌和经典传承的意义提供了一个不可替代的视界。也许,这就是“古典音乐”或音乐之“古典”的魅力所在。

——原载《星海音乐学院学报》,2011年第2期

^① 对这一概念的另一种解释是:“早期音乐”专指中世纪和文艺复兴音乐,巴洛克音乐不在其内。

20 世纪音乐：反叛·标新·多元

陈鸿铎

20 世纪在人类历史的长河中无疑是在各方面发展最快的一个世纪,科学技术的进步使得整个世界变成了一个“地球村”,以至于发展到今天,任何在这个星球上发生的事件,只需要轻触一下手指,就可以即刻呈现在你的眼前,时空距离在 20 世纪已被超乎人们想象地缩短了。音乐方面的发展也是如此,不过在这里,音乐的快速发展是指在相对短的时间范围内所发生的在观念、风格、手段等方面数量众多和反差巨大的变化。如果我们回顾一下西方音乐从中世纪到 20 世纪的发展历史,会发现 20 世纪在音乐上所发生的变化要超出之前各个断代所发生变化的总和,当然,这与 20 世纪在社会科学、自然科学以及技术发明方面的快速发展是相一致的。这一特点造成了今天人们在总结 20 世纪音乐发展时所面临的一种困境,即,很难像对之前各时期那样,用一种风格定位的词汇对其加以界定。“新音乐”(new music)或“现代音乐”(modern music)是人们最常用来指代 20 世纪音乐的两个词汇,虽然“新”和“现代”在某种程度上表示出了这一时期音乐的革新性和现代性,但除了它们不能完全概括这一时期音乐的整体特性外,这些词汇本身还是无法像“巴洛克”、“古典”和“浪漫”那样表达出一种统一的风格特征。“新”和“现代”在时间上也是相对的,因为任何一个新的历史阶段都可以被赋予这样的称呼。好在人类的聪明总是超出人们的想象的,面对这一难题人们似乎找到了一种无需约定的共识——“20 世纪音乐”[20th Century Music],这一表述不知从何时起逐步被确定了下来,它似乎解决了如何对这一历史时期错综复杂现象进行一个概括的问题。

20 世纪已经成为“过去时”,但当我们(特别是中国人)谈论西方 20 世纪音乐的时候却发现,我们对于它的了解其实很少很少!这究竟是什么原因呢?

应该看到,在中国,西方的 20 世纪音乐确实面临着一个令人尴尬的事实,即,

大多数人很少听那些构思奇特、音响怪异的所谓离经叛道的现代音乐作品(指非调性、个性突出的实验性作品,它们是20世纪音乐发展中的主流),原因当然很多,但重要的不外乎两点,那就是一无机会,二无兴趣,或者虽有机会也有兴趣,但就是听不懂,继而不想再听。这也导致了很少有中国音乐学者愿意积极地就西方这一历史时期的音乐著书立说,教化读者。然而,想不想了解是一回事,应不应该了解是另一回事。当中国人从把握全球文化发展的需要出发开始认真对待西方这一时期的音乐时,发现已不得不把它当做一种历史现象来进行审视,危机感顿然产生了。因为我们错过了很多近距离甚至零距离观察音乐历史事件的时机,丧失了把握其历史“当下”的机会。因此,现在摆在中国音乐学者面前的一个紧迫问题是,当今天身处21世纪的中国人回过头来探讨整个西方20世纪音乐发展的时候,究竟应该以怎样的一种态度来看待它,并对它进行一个怎样的全面梳理和给予一个怎样的完整评判呢?

在西方,有关论述20世纪音乐的著作虽然已有相当数量,但目前在国内所能见到的西方作者完整以断代史方式写作的20世纪音乐史却也并不像人们想象的那样多。^①而且从目前所能见到的这些论著看,不同国家的作者所写的方式和侧重点也有所不同。以目前的现状来看,在中国影响较大的仍然是两部较早翻译成中文的著作,即美国音乐学家彼得·斯·汉森著、孟宪福翻译的《二十世纪音乐概论》(上下册)和德国音乐学家汉斯·海因茨·施图肯什密特著、汤亚汀译的《二十世纪音乐》。这两部著作虽因作者的国籍和经历不同而对20世纪音乐发展中的重大事件采取了略有不同的观察角度和叙述方式,但他们对20世纪音乐中各种现象的梳理与洞见以及对各种创作观念和技法的分析与定位,都对中国音乐学者和一般读者对西方20世纪音乐的研究和了解产生了积极而深刻的影响。但是,这两部著作毕竟成书于20世纪70年代前后,20世纪的最后四分之一左右的音乐发展它们都未能涉及,这就有了不断引进新书的需要。而最近即将由上海音乐出版社出版的、由美国音乐学家罗伯特·P. 摩根撰写的《二十世纪音乐——一部现代欧洲

① 这里所列为到目前为止在国内可见到的几本20世纪音乐断代史著作:[西文]1. R. P. Morgan: *Twentieth-Century Music* (W. W. Norton & Company, New York, 1991); 2. E. Antokoletz: *Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ, 1992); 3. Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople: *The Cambridge History of Twentieth-century Music* (Cambridge University Press, 2004); 4. Richard Taruskin: *The Oxford history of Western Music Volume 4 The Early Twentieth Century, Volume 5 The Late Twentieth Century* (Oxford University Press, 2005); 5. Hg. von Hanns-Werner Heister: *Geschichte der Musikim 20. Jahrhundert* (Laaber-Verlag, 2000—2006)。[中译]①彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》(上下册),孟宪福译,人民音乐出版社,1981—1986年;②施图肯什密特:《二十世纪音乐》,汤亚汀译,人民音乐出版社,1992年;③玛丽-克莱尔·缪萨:《二十世纪音乐》,马凌、王洪一译,曹利群审校,文化艺术出版社,2005年。

和美洲的音乐风格史》^①(由陈鸿铎等人译),正是对这一需要的及时补充。为了使人们从纷繁多变的西方 20 世纪音乐发展现象中理出一条清晰的线索,下文将根据笔者的学习和理解,从三个方面对西方 20 世纪音乐发展历程中出现的一些问题做出分析和反思,以期对进一步的研究提供有一定价值的帮助。

反叛——从勋伯格的调性革命开始

西方 20 世纪音乐(这里所讨论的是代表 20 世纪艺术音乐发展主流的一切反传统音乐)发展的一个巨大动力,来自于 20 世纪初一批富于创新精神的作曲家对自文艺复兴以来所形成的几百年音乐传统观念和创作原则进行根本性突破的决心。在这种决心的驱使下,他们意图对西方整个的音乐传统作出一种“根本性突破”,其突破的路径是,先拿掉传统音乐最重要的“堡垒”——调性,再对节奏、音色、织体等音乐要素的功能作用逐一重新定位,最后建立起一种在本质上与传统音乐割断联系的“新音乐”,即 20 世纪音乐。用“反叛”一词来概括这一批作曲家的行为特征是非常贴切的,因为他们所进行的“根本性突破”,打破了以往各时期更替时常见的“渐变”模式。众所周知,在西方音乐史中,每个特定的风格时期(目前通常划分为中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫和 20 世纪这六个断代)都是由于前后时期在音乐的思想观念和处理方式上发生了转变后而形成,这种转变通常是渐变的,因为构成音乐的核心条件(即调性)并未被废除。然而,相对于所有这些不同的时期而言,促使 20 世纪音乐时期形成的转变比任何其他时期都更具颠覆性质。如果说,之前各时期的更替多表现为一种常见的“变革”模式的话,那么,20 世纪音乐时期的确立,则是通过“革命”这一模式而实现的。

所谓变革,在这里指的是改良、革新,具体来讲,这种变革就是对音乐的思想观念和处理方式不做触及根本的改变,这正是 20 世纪音乐之前各时期更替的一个典型特征。在这些时期转变的过程中,音乐的本质从未被改变,而是在沿用以往一贯做法的基础上,进行改良和革新,以适应新的需要,最突出的一点就是表现在对调式调性的始终保留上。而所谓“革命”,则是指从根本上进行改变,它不仅涉及对调中心地位的废除,还包括对音乐的定义、功能、创作过程、表演方式以及接受形式等诸方面的重大改变。至于为什么会发生这种革命,原因当然很复杂,如果只用一句最简单的话来概括这些原因,那就是“ending is better than mending”(意为:

^① 该书是美国诺顿出版公司于上世纪出版的六本西方音乐断代史之一(完整书名及出版信息见参考文献第 4 条),作者为美国音乐学家、作曲家和大学教授,曾在坦普尔大学、芝加哥大学和耶鲁大学任教。2001 版新格罗夫词典评价该书为“就该论题所作的标杆性论著之一”。

“终结比修补强”)。^① 这是《剑桥二十世纪音乐》在论述两次世界大战期间音乐上发生变化时所引用的一句口号,它很好地说明了当时的作曲家们为什么要对传统选择革命的原因。

20 世纪音乐正是在这样一种翻天覆地的变化中诞生的,并且也正是以此而得以确立其作为一种新的音乐发展时期的。换句话说,无论我们今天以何种方式来划分西方音乐发展的历史,20 世纪音乐都会以其独特的性格从历史的连续发展中被划分出来。比如,当我们以音乐的组织逻辑来观照从古到今的音乐发展阶段时,或许就可以把西方音乐发展的历史按“前调性音乐”(pre-tonality,出现在巴洛克之前)、“调性音乐”(tonality,自巴洛克至浪漫主义时期)和“后调性音乐”(post-tonality,自单一调中心瓦解后)划分成三个时期,20 世纪音乐的独特性在这里一目了然,这种划分虽然并不一定全面,但却抓住了音乐语言的核心差异。^②

由于 20 世纪音乐自身显现出的不同更替方式和反叛性质,导致了一个问题的出现,那就是,以准确的时间点(即 1900 年)作为这一时期的开端,显然不可能实现了,因为 20 世纪音乐语言方式的改变并不正好发生在 1900 年(实际发生在 1900 年过后),那么我们究竟应如何确定 20 世纪音乐这一时期的时间起点呢?其实,只要我们稍微对目前大家所公认的六个断代史的名称做一个简单的观察,就会发现一个有趣的现象,那就是,所有时期的划分其实都不是以某个准确的时间点为依据的。如中世纪音乐,作为一个历史断代,中世纪(the Middle Ages)虽是一个时间概念,但指的是西方封建制度占统治地位的整个一个时代(约公元 476 年—公元 1453 年),时间的起讫点并不确定。文艺复兴(Renaissance,约 1430—1600)、巴洛克(Baroque,约 1600—1750)、古典(Classical,约 1750—1827)、浪漫(Romantic,约 1827—1908)等各时期则完全不用时间命名,以致它们的开始与结束的具体时间点有更大的伸缩空间。从这些名称的使用上反映出一个道理,即,是音乐语言的风格变化,而不是时间,决定了各个时期的形成和划分。因此,20 世纪音乐不以 20 世纪进入的时间即 1900 年算起,也是有据可循的。对于 20 世纪音乐从何时算起,一些相关论著都把 1907—1908 年作为一个时间界限,来分隔浪漫主义音乐与 20 世纪音乐这两个时期。如德国著名音乐学家施图肯什密特就把勋伯格的声乐套曲《空中花园篇》看作是从浪漫主义时期跨入 20 世纪音乐的一部转折性作

① 转引自 *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, p. 212, Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople Cambridge University Press, 2004。

② 需要说明的是,这三种类型虽都以调性作为核心词,但在内涵上却不尽相同。前者指调式化音乐,中者通常指功能和声建立以来的巴洛克至浪漫主义时期的音乐,后者则指打破调中心后而产生的多调性、泛调性、无调性等音乐类型。这一划分法说明,20 世纪音乐具有无法与前面两种音乐调和的本质,它本质上是反调性[anti-tonality]的,而前两种音乐则在调中心方面具有共性。

品,在论及这部套曲的第13首《你靠着一株银柳》时他这样说:它“是勋伯格第一部不用任何调性的作品。在这组歌的其他歌曲中,几世纪以来所奉行的调性原则也被中断了。欧洲音乐进入了一个新时代。”^①也就是说,自勋伯格的调性革命始,才真正启动了西方20世纪音乐发展的进程。不过,这样一来,“20世纪音乐”又成了一个音乐风格的指称了,这与其所代表的具体时间界限的矛盾会不会带来新的问题呢?而且,当下一个音乐史断代出现的时候,我们又将以一种什么样的标准来加以确定呢?这一点在本文结束时笔者还将提及。

由于勋伯格调性革命的重大意义,使他成为了一位推动西方20世纪音乐发展的旗帜性人物。为了解决调性缺失后如何使音乐作品获得逻辑性的问题,勋伯格创造出的一套不同于传统的作曲方法,即十二音序列作曲法,这是他对西方音乐发展所作出的一个特殊贡献,改变了数百年来音乐所赖以生存的基本法则。从这个意义上讲,勋伯格被当作最具反叛精神的20世纪作曲家是当之无愧的。不过,这里需要作出一点说明的是,勋伯格创造12音序列写作方法的本意或许并不是真要反传统,因为在摩根的《二十世纪音乐》一书第九章的第四个自然段落中写有这样一段文字:“1921年,勋伯格对他的一个学生私下透露,他有一个发现,这能‘确保德国音乐在下一个世纪中保持优势地位’。这个发现就是十二音体系,他认为,它可通过一种方式,即与20世纪音乐发展所走过的道路相一致的方式,让传统音乐的价值得以延续。”^②除此之外,勋伯格本人并不赞成无调性这一提法。然而,勋伯格对传统的那份熟知和尊敬固然为世人所了解,但这种深厚感情并不能改变他的音乐反传统的事实和影响。

尽管今天仍然有许多人并不喜欢听勋伯格的音乐,但几乎没有人不承认,他是20世纪现代音乐的一位伟大的创始者,他在改变西方音乐历史的进程方面是一位关键性的人物,从人类文化发展的总体意义上看,他对西方音乐传统的反叛是具有建设性和进步意义的。正是在他这种反叛精神的引领下,才催生了那么多在20世纪音乐发展中起重要推动作用的后继者。如贝尔格、韦伯恩、斯特拉文斯基、巴托克、施托克豪森、布莱兹、诺诺、利盖蒂、彭德雷茨基等等,他们都直接或间接地受到

① 引自施图肯什密特《二十世纪音乐》,汤亚汀译,人民音乐出版社,1992年,第20页。此外,在罗伯特·P. 摩根所著《二十世纪音乐》的序言中,作者认为,“1907—1908年似乎标志着一个唯一最重要的转折点,因为正是在此刻,勋伯格第一次完全打破了传统的调性体系。”此外,虽然脚注1中所列断代史著作均从1900年前后开始论述20世纪音乐,但在涉及真正体现20世纪音乐精神的音乐作品时,也都是从勋伯格的自由无调性作品算起的,这里不再具体说明。当然,这里还要说明的是,尽管如此,几乎所有西方20世纪音乐史论著都从1900年的音乐现状讲起,笔者认为,这是著者在叙述上的一种铺垫写法,不影响把1907—1908年当作20世纪音乐的起点。

② 引自 Robert P. Morgan: *Twentieth-Century Music*, p. 188, W. W. Norton & Company, New York, 1991。文字下的着重号为笔者所加。

他的影响,在自己感兴趣的创作领域,进行了对音乐传统不同层面的反叛并做出成绩,从而推动着 20 世纪音乐不断地向前发展。

标新——作曲家面临的必然抉择

勋伯格对西方传统音乐的存在基础——调性——所进行的反叛,导致了数百年来所形成的音乐创作的“共性写作”时代的终结。西方传统音乐就如同一座宏伟的大厦,尽管装饰华丽,但由于地基已被掏空,整个建筑也就随之垮塌了。然而,就像人们常说的那样,要打破一个旧世界并不难,难的是如何重建一个新的世界。20 世纪的作曲家们所处的正是这样一个新旧世界交接的局面,他们面临着以往的作曲家从未面临过的挑战,那么他们又是如何开始建立一个新的音乐世界的呢?

标新——就是他们在建立这个新的音乐世界时所采取的一种必然选择,也是 20 世纪音乐创作发展中的一个普遍现象。所谓标新,也就是“标新立异”的一个简称,这个词汇的意思并不需要多解释。

当调性体系被瓦解之后,西方音乐世界立刻呈现出一片混乱的景象。首先,激进的作曲家是赞成打破调性的统治的,并且也把写作非调性音乐^①看作是一种进步的象征,但如何写这样的音乐却一时找不到一种有效的方法。此外,勋伯格打破传统的调性体系只是迈出了“反叛”的第一步,这也启发了别的作曲家寻求其他“反叛”传统的道路。于是,作曲家们各显神通,力争根据自己的兴趣和探索,尽可能去写与其他人不一样的作品。由于“新”成为评判一位作曲家作品有无价值的一个重要标准,因此,如何“标新”也就自然成为作曲家们所面临的最大挑战,并且成为他们的立身之本。关于这一阶段作曲家们如何创新,现有的各种论著均有论述,为了方便读者,这里不妨根据笔者的理解再做一个简要归纳。以下我们可以从音乐创作的观念和技法两大方面来看 20 世纪作曲家是如何“标新”的。

一、音乐观念上的标新

所谓音乐观念上的标新,是指作曲家在创作的理念上表现出与传统以及与其他已经成型的创作流派的不同。具体地讲,就是涉及作曲家如何看待音乐的问题。而在 20 世纪初,如何不同于浪漫主义之前的观念来看待音乐,成为那些欲在音乐创作上进行创新的作曲家们首先需要思考的问题。音乐究竟是什么?音乐作品应

① 这里所谓“非调性音乐”是笔者为了与无调性音乐相区别而采用的一个词,意指一切不以传统调性思维为原创作的作品,它不一定无调性,但一定没有一个统一的调中心。所以,非调性音乐也可以称作“无调中心音乐”。

该怎样构成？音乐表达什么？可以表达什么？能够表达什么？这些问题在 20 世纪比在任何其他时期都更加困扰着作曲家。勋伯格虽然提出了 12 音序列写作这样一种新的音乐作品构成方法，但并没有解决上述剩余的其他问题，不过，这也为后来的作曲家们的创新实验留出了广阔的空间。

当一些作曲家继续勋伯格的道路，从 12 音序列的音高序列化，走向包括了各种音乐参数的整体序列化时，他们发现，必须从勋伯格的表现主义音乐思维（这一思维在本质上有延续浪漫主义音乐风格的一面）中解脱出来，才能真正走上一条通往与传统彻底决裂的道路。这方面的代表人物是法国作曲家布莱兹，他虽然非常尊敬勋伯格，但更推崇勋伯格的学生韦伯恩，以至于勋伯格死后他在报纸上发文，迫不及待地宣布勋伯格时代的终结。如果说勋伯格的音乐仍然在一定程度上沿革着浪漫主义作曲家以表现人的主观情感为己任这一思维模式的话，那么布莱兹所推崇的韦伯恩则已经把音乐的情感内容降低到了最低限度，不仅浪漫主义音乐的风格余韵荡然无存，而且连表现主义音乐风格中的那种扭曲的夸张表现，也毫无踪迹，以致音乐的形式成为音乐作品的唯一内容。音乐究竟是一种艺术还是一门工艺？在韦伯恩的作品中所表现出来的自然是倾向于后者。音乐作品表达什么、可以表达什么以及能够表达什么，这样的问题可能已经不需要再回答了。

随着音乐观念的突破，一些新的创作思维也就接踵而至了。从客观主义^①、未来主义、原始主义、电子音乐，到新古典主义、新浪漫主义、简约主义、世界音乐等等，无一不是对 20 世纪音乐内涵的一次新的挖掘和重新释义。^② 在这一进程中，有两个人物应该重点提出，他们是法国出生的美国作曲家埃德加·瓦雷兹和美国本土作曲家约翰·凯奇。前者的著名论断音乐就是“组织起来的音响”（organized sound），是对构成音乐作品本身的声音材料所作的一个全新界定。后者则以“我们所做的一切都是音乐”（Everything we do is music）的认识，完全打破了音乐作品与生活的界限。瓦雷兹的观念是对音乐作品本身构成问题的一个“终极式”表达，而凯奇的观点是对音乐的存在形式问题的一个“终极式”表达，二者都对 20 世纪音乐的发展产生了极大的影响。

① 这是笔者杜撰的一个词，指以整体序列技法创作的思维方式，因它在创作中摒除主观控制。由于整体序列仅是一种技法，所以要表现出它所代表的一种观念，笔者以为用客观主义比较贴切。

② 德国音乐学家乌尔里希·迪贝柳斯（Ulrich Dibelius）在其所著《现代音乐 II 1965—1985》一书中，把到 1985 年为止西方现代音乐创作现状按观念与技法分为 12 类进行论述，如“音响音乐派”、“政治表现派”、“异国情调及冥思派”、“实验派”等，从而在纷繁多变的创新实践中找到了一条归纳的路径。这些划分今天看不一定完全合理，但具有参考价值。

二、写作技法上的标新

在 20 世纪,新写作技法的出现总是离不开新的音乐观念的,而且,这里的写作技法所包含的内容与 20 世纪之前也有所不同。浪漫主义时期及之前的写作技法创新通常涉及的是比较细节的微观层面,“共性写作”的基本准则不会变。而 20 世纪音乐创作中的写作技法创新主要涉及的是音乐作品建构的宏观层面,因为一种新技法的运用,可能就会产生一种新的音乐类型。比如,依预制程序进行客观地创作的整体序列写作技法就导致了“点描音乐”类型(如重要的整体序列作品布莱兹的《结构 I》)的产生,开放的曲式结构处理导致了“偶然音乐”类型(如施托克豪森的《钢琴曲 XI》)的产生,简约主义的重复手法导致了“简约音乐”类型(如特里·赖利的《C 调》)的产生等。

当然,在新的音乐类型形成后,再对其中的写法进行进一步的发展,这也是 20 世纪写作技法标新的一个方面,下面是笔者对一些标新内容所作的归纳与分析。

(一) 从音高体系上标新

虽然勋伯格用自己的音乐告诉人们,再用传统调性写作已不合时宜,而且出现了一大批热衷于其所创立的“十二音序列”手法的追随者,但也并不是所有的作曲家都喜欢或善于用这样的方式来达到“标新”的目标。具体来讲,除了“十二音序列”这一创作方法得到继续发展外,其他从音高关系上进行标新的做法还有如双调性和多调性、协和的无调性、微分音调性等。

在 20 世纪初,调性对于的许多作曲家来讲可以说是一个爱恨交织的对象,一方面,在他们的心里还一时丢不下对调性仍然充满的那份感情,但另一方面,现实已迫使他们不能再写明确清楚的调性音乐了。因为调性在一夜之间似乎已经成为“过街老鼠”,并落到了人人喊打的地步,那么,写调性音乐不等于让自己成为现代音乐的“公敌”了吗?为解决这种对调性的两难抉择,一些作曲家找到一种利用调性来写非调性音乐的巧妙办法,其结果产生了人们所熟知的所谓双调性(bitonality)和多调性(polytonality)音乐。巴托克、斯特拉文斯基、米约、普罗科菲耶夫等这些十二音序列圈子之外的作曲家,在这方面都有优秀的范例。在这种作品中,两个或两个以上的不同调性层次相互叠加,虽然局部保留了明确的调性,但在整体上并没有调性感。关于这方面的情况,许多 20 世纪音乐断代史中都有论述,这里不再举例。^①

无调性与不协和本应是一对“难兄难弟”,因为正是由于对不协和音的解放导

^① 摩根《二十世纪音乐》的第四章和第八章、施图肯什密特《二十世纪音乐》的第四章以及玛丽-克萊尔·繆萨《二十世纪音乐》的第一章第五节等都对此有详细论述。

致了无调性的产生,所以,它们之间应是一种“难舍难分”的关系。换句话说,无调性音乐必然意味着不协和,或者说必须不协和。然而,这一不成文的规定也使得一些作曲家处在了一个两难境地之上,写不协和成为一种时代的“必须”,而作品中的大量不协和音响,又会导致听众的反感,这成了作曲家创作时一种挥之不去的纠结。为了解决这一问题,一些作曲家在实践中逐渐摸索出一条新的写作无调性音乐的途径,即把无调性与不协和之间的必然联系割断,设想让无调性音乐也产生出协和的效果,即所谓的“协和的无调性”(Consonant atonality)。那么,作曲家是如何实现这一设想的呢?大家知道,无调性效果的产生主要依靠两个方面,一是横向旋律的无调性,二是纵向和声的无调性。要使横向旋律产生无调性效果,关键是旋律中先后连续出现的音不能在局部和整体上来自于一个明确的调式音阶,自由无调性和十二音序列写法就是解决的这一问题。而要使纵向的和声产生无调性效果,最简单的就是运用复杂的不协和和弦。由于无调性效果的产生有赖于纵横两向的合力,因此,当横向与纵向自身都达到这一要求时,无调性效果最强。不过,一些作曲家通过实验发现,当纵向的和声相对协和,只是横向的旋律保持无调性时,无调性效果并不受影响,而音乐的可听性却得到了提升。比如,匈牙利作曲家乔治·利盖蒂(György Ligeti)在这方面就进行了很多实践,他的许多钢琴练习曲运用这一方法取得了很好的效果。如下面这首第四钢琴练习曲“号角”的开头八小节:

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

3+2+3

mp

pp sempre legato, quasi senza pedale

pp sempre

C F D A E F B A

5

D A F B A F E A

上例无论从横向进行还是从整体效果看,都是一种无调性音乐的效果,但纵向的每一个和弦都是一个协和的大三和弦!当然,这些协和的和弦由于横向的快速运动,并不能产生任何明确的调性,但听众至少听到的瞬间音响是协和的。这就是

所谓的“协和的无调性”,它与双调性和多调性的方法恰好相反,因为后者是在横向上保持调性,纵向结合后产生无调性。这是无调性音乐写作中的一个重要发展,然而许多研究 20 世纪音乐的文献对这一现象均少涉及,应该引起注意。

自半音体系在人类音乐史上被确定以后,已主导了近一千多年的音乐创作实践。然而,这一体系在 20 世纪也遭受了猛烈的冲击。一些作曲家强烈地认为,必须从现行音高的音律体系上进行突破,才能达到在创作上标新的目标。在这一方面,捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴(Alois Hába)无疑是一位重要的代表人物。他在一生的创作中,几乎一直都在探索微分音体系,根据 2001 年新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》所列出的清单,他一共写出了 50 多部包括四分之一音、五分之一音、六分之一音、七分之一音甚至十二分之一音的作品。这与其他一些作曲家只是偶尔运用微分音创作相比,哈巴可以称得上是一位专门的“微分音作曲家”了。微分音体系的最大创新点在于改变了人们所习惯的音高判断标准,从而本质上影响了人们对调性的感受。因此,微分音体系本质上是反传统调性的。但是,从哈巴以及其他一些作曲家的微分音实践中可以看出,微分音作品也有调性与无调性之分,前者是对调性的一种丰富,后者是对调性的一种否定,这就如同半音体系与自然音体系的两种关系,这里不需多做解释。

微分音体系作为标新的一种手段,效果是非常明显和独特的,但这种标新手段也遇到了一些不可克服的问题,即对于微分音的音高准确度把握和乐器的微分音音位缺失的问题。由于有这两个问题的存在和需要解决,我们看到,作曲家运用微分音创作时最多的是采取四分之一音,所用的形式多是弦乐队或声乐。哈巴就写了 16 首微分音弦乐四重奏,和全世界第一部微分音歌剧《母亲》,而用钢琴这样的固定音高位置的乐器创作微分音作品,就需要对钢琴进行改造。

有趣的是,微分音体系的运用,还促进了西方作曲家对以往各民族民间乐器的关注。许多这样的乐器在过去因所谓“音不准”而被作曲家拒之不用,如风笛(bagpipe)、自然音号(natural horn)、洋埙(ocarina)和斯旺尼笛(lotoflöte)等,现在却成了体现新音乐效果的“秘密武器”。除此之外,微分音体系的运用还促进了作曲家对混合律制的研究与实践,并有使之成为现代音乐音响调色板上主打色彩的倾向。

除了以上所说这三种在音高体系上的标新行为,还应提到,欣德米特的和声理论和梅西安的有限移位模式理论也同样值得人们的关注,前者以泛音列现象作为其理论基础,坚持音乐必须有调性中心,因此他的理论本质上是有调性的,当然,他的音乐作品在实际感受上与无调性音乐并无太大差别;后者在理论上可看做是一种调式性的,其作品的实际音响可以说摆脱了调性与无调性思维的束缚。具体内容,请参看相关著述。

（二）从节奏运动上标新

如果说在音高关系上的标新是围绕着打破调性这样一个中心展开的话,那么在节奏运动上的标新则是围绕着如何打破节奏运动的平衡性这一点来实现的。20 世纪以前音乐的节奏运动在本质上是以平衡为基础的,虽然在音乐的不同声部节奏的形态可能不一样,但综合节奏(即以统一的节拍对所有声部的节奏进行整合后的节奏)大多是在一种平衡运动的范围之内的。具体表现为音乐的进行总是在某种统一的节拍主导之下,节拍与节奏基本保持在协同状态。而 20 世纪音乐在节奏运动上的标新正是要力图打破这种平衡,作曲家们为了达到这一目的,一方面在横向上避免节拍的周期性反复(即使有拍号有时也是只起到方便读谱的作用),节奏的运动也避免规律性,另一方面在纵向上则避免节奏的同步性运动,各声部节奏运动并不受某个统一的模式控制。

20 世纪音乐中节奏运动的平衡被打破后,往往会在音乐作品中产生两种极端的节奏运动现象,一种是节奏运动的无方向感,另一种是节奏运动的多方向感。前者也可以说是一种静态的节奏运动,表面上看起来,这样的作品似乎没有节奏运动可言,音乐没有向前发展的动力,但实际上,这种静态感正是作曲家通过节奏的控制所要达到的一种效果,我们可以把这种节奏的处理方式叫做对节奏的“消解”。而后者则是通过同类节奏的重音交错或不同类节奏的相互对抗,所产生的一种“复合节奏运动”,这种节奏运动不可能像传统节奏那样产生一种统一的综合节奏。

由于对节奏的消解是对节奏运动的一种消极否定,所以我们更应关注的是那些在突出节奏运动前提下的新节奏,而斯特拉文斯基和巴托克都是 20 世纪在这方面起步最早也是贡献极大的作曲家。斯氏在其 1913 年创作的芭蕾舞《春之祭》中运用了大量的不常用节拍(包括 $1/16$ 到 $5/16$ 拍子),并用不对称的结构对这些节拍进行频繁的变换,所产生的节奏效果令人震撼,对后来其他作曲家的节奏创新产生了极大的影响。巴托克在这方面则通过吸收东欧民间音乐中的节拍节奏模式,以及对传统节拍的非对称重组,来树立起自己的节奏语言特点。如东欧民间音乐中的 $5/8$ 、 $7/8$ 和 $11/8$ 等拍子,这些拍子由于强拍的出现不对称而有别于传统节奏运动模式。此外,就是把传统的 $4/4$ 拍子按非对称方式重组,形成以八分音符为一个单元的 $3+3+2$ 或 $3+2+3$ 的组合形式。

如果说前面两位作曲家在节奏方面的推进还都是以传统的节拍概念为基础进行的话,那么,后来的许多作曲家对于节奏的进一步推进则是在突破节拍这个体现传统节奏思维的最后一个界限后作出的。并且,这种节奏的新突破更强调纵向组合的节奏运动,而不是像前两位作曲家那样,主要是一种横向进行的节奏运动。匈牙利作曲家利盖蒂是这一新的节奏突破方面的代表人物,他的“机械性节奏运动”、“重音交错节奏运动”和“速率比节奏运动”对于 20 世纪音乐的节奏发展都具

有开创性意义。^①

(三) 从音乐的音响模式与织体结构上标新

20 世纪音乐中的一个标新内容无疑表现在对音响的重新认识和独特处理上,这方面标新的结果就是所谓“音响式创作”(此概念先是以德文 Klangkomposition 出现)方式的诞生。这种创作方式强调对音乐的“空间感”的营造,而这种空间感就是通过对音响模式的处理获得。在某种意义上讲,对于 20 世纪音乐而言,音乐作品的音响模式与织体结构^②是不能分开论述的,因为音响模式的结果如何是与织体结构有着无法割开的关系的,这一点 20 世纪音乐与以前的音乐大为不同。众所周知,音响模式在传统音乐作品中通常是不被重视的,几乎不承担结构功能作用和较少用来表现音乐的意义,但由于调性的瓦解,使它的地位得以上升了。不过要使音响真正成为音乐作品的结构性因素,它必须和织体结构“结缘”。

而自调性在 20 世纪初被瓦解后,尤其是当“点描音乐”把传统的织体组织方式彻底摧毁后,音乐的织体结构从此就不可能再回到二层性的“旋律+伴奏”和三层性的“前景、中景和背景”这样的旧的织体类型范式上去了,织体结构与音响模式的“结缘”就成为一种必然的选择。这两种因素相互结合的需要,使得我们在论述 20 世纪音乐的织体结构时,需要把与之结合的另一方加入,反之亦然。

在传统音乐中,不论是二层性和三层性织体结构,其追求的一个核心价值是音乐层次中的等级关系,而这种等级关系都来源于对调性中心的服从,因此,其音响模式在总体上讲是单一的。与此相反,在 20 世纪音乐中,调性上的无中心或多中心,造成了织体结构原有服从对象的缺失,转而成为构建音响模式的一种手段。根据笔者的分析,20 世纪音乐中出现的一些独特音响模式可归纳为:分离性音响模式、一体化音响模式、单一极端音区音响模式和两极极端音区音响模式。它们都与某种独特的织体结构相联系,如点描织体、音块织体、微复调织体、单极织体和两极织体。

在 20 世纪作曲家中,把音乐作品(指非电子音乐)仅仅处理成纯音响模式变化过程的代表性人物有彭德雷茨基、利盖蒂、泽纳基斯、拉亨曼等,他们分别以《广岛受难者挽歌》、《大气》、《伽马法则》和《花岗岩躯干》等代表性作品,书写出了 20 世纪音乐在音响表现力上的新篇章。

需要指出的是,这里所说的音响模式与音色是有区别的,简单来说,音响模式

① 详细内容请参阅笔者所著《利盖蒂结构思维研究》一书第五章。在此顺便提及另一位在 20 世纪音乐的节奏方面做出许多创新的美国作曲家康伦·南凯罗(Conlon Nancarrow),他的节奏创新虽然都是在机械钢琴上实现的,但却启发了包括利盖蒂在内许多作曲家在节奏上的新发现。

② 所谓“音响模式”是指音乐中构成音响各成分间所形成的一种相对稳定的形态,而“织体结构”指音乐中各声部关系之总和,两者间关系密切,但并不相等。

关注的是音乐作品音响的宏观层面,而音色关注的是音乐作品音响的微观层面。对于音色这里不准备展开论述,20 世纪作曲家在音色方面的拓展有一大部分属于寻找新的音色源,以此丰富现存的音色库。而电子音乐的发明与发展则是在传统音乐音响类型之外开拓的一个全新品种,它对 20 世纪音乐创作的推进也产生了实质性影响,这部分不在此赘述。

多元——独特的 20 世纪音乐景观

所谓“多元”就是多种不同类型事物的共存,20 世纪下半叶的音乐创作就集中表现出这样一种特征。因为这时的音乐环境变得相对宽松了,不再是先锋派一派独霸,各种音乐类型又都重新获得了自身发展的空间,先锋的、返古的、抒情的、冷漠的、简单的、复杂的等等不同音乐风格“和平共处”,形成了一种独特的、多元共存的 20 世纪音乐景观。

那么,为什么会出现这样一个多元共存的局面呢?这其中既有 20 世纪下半叶这一时期社会发展的原因,也有音乐创作自身发展规律所致。之前我们已经了解到,由于 20 世纪初至 60 年代作曲家追求不断的标新,反对受任何旧传统和新传统(任何一经出现的东西都被当作传统)的影响,其结果是,在音乐的观念上和创作技法上形成了一种谁激进谁就体现出进步、谁大胆谁就能够获得成功的局面。大家所遵循的一个基本原则是,在创作上要做到和别人(包括古人和今人)不一样。这种一味地“标新”虽然带来了 20 世纪音乐创作上的一片表面上的繁荣,但也带来了一种发展上的极端狭隘性,因为任何新的做法只有一次展示的机会,音乐创作走上了一条“实验”的死胡同。德国音乐学家施图肯什密特干脆把这一时期称作“实验的年代”,并作为其《二十世纪音乐》第 11 章的标题。在这一章中,他罗列了从布莱兹的《结构》(创作于 1952—1956 年,其中《结构 Ia》是第一部真正的整体序列主义作品)到英国实验派作曲家科内利乌斯·卡迪尤(Cornelius Cardew)等一系列激进的实验性创作成果。在这实验的年代里,不乏成功经典之作,但毕竟前进的道路过于狭窄。更何况一些新的实验不免生搬硬造,这不仅造成写作困境还使听者无所适从。面对一味“激进”带来的困境,自 1970 年代以来,作曲家们开始对这种偏激的创作态度进行反思,一些作曲家深感应该重新看待过去的传统,标新也不再成为他们创作上的唯一出发点。正如摩根在他的《二十世纪音乐》最后一章第二个自然段中所阐述的那样:“回顾整个 1970 年代,人们能够看到,在不同个性和风格类型的作曲家中,出现了一个朝着一个更加传统和保守的方向的运动,……假如 1960 年代可以被看作是一个主要带有疏远音乐特点的十年的话(以它更加激进的明确地反对现状、反对传统的音乐会音乐和反对音乐会状态本身的表现而言),那么,1970 年代则代表了一个广泛和解的时期。代替寻找新的可能性的是,作曲

家们开始变得对找到把已经得到的东西结合进一种更加持续的和直接明了的音乐语言的方式感兴趣。”^①

于是,一个各种创作观念和音乐风格多元共存的局面开始形成。新调性音乐、新浪漫主义音乐、新简单主义音乐、拼贴音乐以及复风格音乐在这一期间的盛行,显然是这一“和解的时期”^②的一个重要标志。一些作曲家重新启用调性,如波兰作曲家彭德雷茨基和德国作曲家汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze)在他们的某些中后期作品中做的那样;另一些作曲家则重新赋予音乐作品以浪漫主义气质,如美国作曲家大卫·戴尔-特雷蒂奇(David Del Tredici)和乔治·罗奇伯格(George Rochberg);而还有一些作曲家则引用各类传统音乐的主题片段或音乐风格,把它们整合到自己重新构思的音乐语言中,例如前苏联作曲家阿尔弗莱德·施尼特凯(Alfred Schnittke)的许多复风格作品、意大利作曲家卢恰诺·贝里奥(Luciano Berio)的《交响曲》和德国作曲家贝尔恩德·阿洛伊斯·齐默尔曼(Bernd Alois Zimmermann)的歌剧《士兵们》。但是,所有这些做法并非真正要让音乐回到传统,而是希望以此方式来重新发现传统和重塑传统。在这些作品中,现代性仍然是基调。

当然,向着激进方向继续探索的作曲家仍大有人在,他们继续在音乐创作上“标新”,希望用自己的音乐证明其“进步”的理念。代表性作曲家有美国的埃利奥特·卡特(Elliott Carter)、米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)[前者“所作的音乐严峻苛涩,无视一切,高度的理性因素使其粗砾的光彩咄咄逼人”;^③后者作为一位精通数学和形式逻辑的作曲家,则引领着“普林斯顿式的序列主义”(princetonian serialism)^④继续深化序列音乐的创作实践];有德国的赫尔穆特·拉亨曼(Helmut Lachenmann),该作曲家的“具体乐器音乐”理论包括对一切未知音响的探索);有意大利作曲家贾钦托·谢尔西(Giacinto Scelsi,其“单音作曲法”试图冲击用极少音高材料写作音乐作品的极限);以及英国作曲家布赖恩·费尼霍夫(Brian Ferneyhough,他的音乐代表着一种“新复杂主义”倾向)等。不过与上述所说的那些多少带有回归倾向的作曲家相比,这股激进的势力已没有先锋派音乐盛期时那样强大了。

在激进与反激进相互和谐共存的同时,还有许多新的音乐现象的发生,它们与

① 引自 Robert P. Morgan: *Twentieth-Century Music*, p. 482, W. W. Norton & Company, New York, 1991。文字下的着重号为笔者所加。

② 所谓和解是指在专业音乐圈子内,持激进态度的作曲家开始容忍音乐创作可以向回走,即一定程度地回归传统,而不必一直地向着更加远离传统的方向前进,而这在 20 世纪 70 年代之前完全是受到抵制的。

③ 引自迈克尔·肯尼迪和乔伊斯·布尔恩编《牛津简明音乐词典》(第四版)“卡特”词条,201 页,唐其竞等译,人民音乐出版社,2002 年。

④ 详参 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 5 The Late Twentieth Century*, p. 136, Oxford University Press, 2005。

上述所谓的学院派艺术音乐所走的道路不同,而是在更多地受到了其他艺术门类、特定的音乐类型以及其他非西方文化影响下,发展出了在观念和技法上完全不同的音乐品种,并且在 20 世纪音乐发展的整个进程中获得一席之地。

作为重要的音乐门类,这里需要提到电子音乐和频谱音乐。前者自 1948 年法国音响工程师皮埃尔·舍菲尔(Pierre Schaeffer)在巴黎建立的世界第一个电子音乐工作室制作出第一批电子音乐作品后,就作为一个特殊的品种成为 20 世纪西方音乐史上发生的重大事件,并且极其广泛地影响了整个音乐创作的发展;而后者是自 20 世纪 70 年代后发展的一种以声谱的声学属性作为音乐创作的材料基础,是自微分音体系对传统音高体系进行革命后的又一次革命,目前正在影响着人们的声音观念。

此外,一些 20 世纪作曲家的音乐风格经历了从“先锋”到“保守”的陡然转变,最具代表性的当属两位东欧作曲家,一位是波兰的亨里克·戈雷茨基(Henryk Górecki),另一位是爱沙尼亚的阿沃·帕特(Arvo Pärt)。这两位作曲家的一个共同特点是,都在早年的激进的无调性探索之后,转而采用明确的调式调性,音乐语言极其简单。然而他们就是在这种极其简单的条件下,创造出了令全世界听众耳目一新的“新音乐”。戈雷茨基的代表作是他 1977 年创作的《第三交响曲》,这部作品完全依赖于传统调式和三和弦结构,并且整部交响曲的三个乐章始终保持着慢的速度,这种简单所带来的听觉冲击既突破了现代,又超越了传统。帕特是一位经历过新古典主义、序列和拼贴作品创作过程的作曲家,然而,正是在 20 世纪 70 年代,他开始了一种转变,在其后创作出了一系列代表其“新音乐”风格的作品。如钢琴曲《致阿丽娜》(1976)、室内乐队曲《修士》(1977)、弦乐队曲《纪念布里顿的歌》(1977)等,这些作品音乐语言的陈述方式单一,全部以平行的声部进行贯穿,音响协和,情感质朴,表现出淡雅、清新、纯洁和崇高的境界。这两位作曲家的回归姿态尽管毁誉参半,但没人能否认他们的声音是足够真诚的。而他们的作品在 20 世纪音乐的整体环境中,犹如一股清风,吹进一直被不协和音响所充斥的耳朵,使人们普遍存在的浮躁心情得以平静,压力得以缓解。

需要特别指出的是,在 20 世纪下半叶西方音乐多元共存发展的过程中,除了西欧与北美这两个音乐文化中心之外,东欧诸国的作曲家也产生了巨大的影响力。此外,自 20 世纪 80 年代后,一批中国作曲家如谭盾、陈其钢、叶小纲、瞿小松、陈晓勇、苏聪等也走出国门参与到西方 20 世纪音乐发展的进程中,并发挥了积极的作用。这种情况说明,西方 20 世纪音乐的发展已不再是西方本身的事情了,而这正是促使西方 20 世纪音乐向着多元化发展的一种必然因素。对于 20 世纪下半叶出现的这种多元共存局面,德文版 20 世纪音乐系列论著之《二十世纪音乐史:1975—2000》卷在封底用了这样一段话来概括:“在这 20 世纪最后的几十年中,涌现出大量不同潮流和发展趋势的新音乐类型,它们不再遵循一种线性的发展模式,以致于各种差别极大的音

乐现象都相互交织在一起,并且导致了在接受上的极其多样性。”^①

20 世纪作为一个时间概念已经过去了,今天我们已经站在了 21 世纪第二个十年的开端,但“20 世纪音乐”作为一个断代史名称是否已经结束了它的历史使命?这是本文前面已经提出的一个问题,现在到了该回答它的时候了。之所以提出这个问题,是因为,人们可能会思考,由于 21 世纪的到来,我们是否认为西方音乐又进入到了一个新的历史断代?如果是的话,那么它的音乐风格改变的起点在哪里?一些学者提出的“21 世纪音乐”这一概念显然是想与“20 世纪音乐”这一概念相区别,但是这仅仅是一个时间上的划分,并不存在与 20 世纪音乐风格的界限。有鉴于此,笔者认为,“20 世纪音乐”作为一个包含了多种风格的断代,或许它的历史尚未结束。至于真正的 21 世纪音乐是否已经出现或将在何时出现,这或许还是一个需要音乐史学家们来思考并回答的问题。

参考文献

外文文献(按姓名字母排序):

- [1] Cook, Nicholas and Pople, Anthony Edited, *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, Cambridge University Press, 2004.
- [2] Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik II 1965—1985*, Piper Schott, 1988.
- [3] Heister, Hanns-Werner Hg, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, 2000—2006.
- [4] Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W. W. Norton & Company, New York, 1991.
- [5] Taruskin, Richard, *The Oxford history of Western Music Volume 4 The Early Twentieth Century, Volume 5 The Late Twentieth Century*, Oxford University Press, 2005.

中文文献(按出版年代排序):

- [1] 彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》(上下册),孟宪福译,人民音乐出版社,1981—1986 年。
- [2] 施图肯什密特:《二十世纪音乐》,汤亚汀译,人民音乐出版社,1992 年。
- [3] 玛丽-克莱尔·缪萨:《二十世纪音乐》,马凌、王洪一译,曹利群审校,文化艺术出版社,2005 年。
- [4] 陈鸿铎:《利盖蒂结构思维研究》,上海音乐学院出版社,2007 年。

——原载《星海音乐学院学报》,2012 年第 2 期

^① 引自 Helga de la Motte-Haber: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975—2000* 的封底, Laaber-Verlag, 2000。

明代女性琴人史料之考证与 若干问题研究

戴 微

引 言

明清之际,随着琴人群体的壮大,各地琴派的出现,琴界呈现出日趋活跃的发展态势。在这一古琴音乐文化的繁荣时期,推动琴乐、琴学发展的主流依然是古琴音乐主体——男性文人。而与此同时,在以男性为主导的文化语境中,越来越多的女性琴人开始悄然出现在人们的视野中。尽管从整体比例上看,她们仍明显处于弱势,但其人数却达到了前所未有的规模。作为琴人群体的一个特殊组成部分,她们的存在无疑给明清琴史增添了另类的色彩。

或许正因为如此,清末民初周庆云在《琴史续》(1919)的编撰中,才特别单列了以明清女性琴人为主的卷八——“闺秀”卷。然而,女性琴人这一专题似乎并未能由此引发学界的足够关注。在此后的大半个世纪里,关于女性琴人的内容仅零星散见于一些琴史论著中。尽管自许健《琴史初编》(1982)问世以来,现当代的琴学研究日显繁荣,但针对女性琴人的专题研究仍几乎为零。惟有易存国在其《中国古琴艺术》(2003)、《琴韵风流》(2004)两部专著中,分别以一个专门的章节“古琴与女性”,借助古代诗歌、笔记、戏文、戏曲等文史资料,对女子习琴的状况作了大致介绍。值得一提的是,文中特别推出“与琴有着天然因缘”^①的明代乐伎李十娘,还提及董小宛、柳如是、顾眉、寇白门、卞赛、卞敏、顿文、马娇、王月、马文玉、呼文如、陈圆圆等一众能琴的明代乐伎。这些特殊身份的女性琴人,其名大多在以往

^① 易存国:《琴韵风流》,百花文艺出版社,2004年1月第1版,第一八七页。

琴史文献中不曾出现过。可惜,也许因资料或篇幅所限,详细论述未得尽展。

相关的学术论文也是寥寥无几,仅有朱江书《历代道教琴人述略》(《音乐探索》,2002-2)、吴安宇《清代琴人的社会构成与群体划分》(《天津音乐学院学报》,2010-3)等篇,对此论题有不同层面的论述。前者从多种历史文献中选用有关我国历代道教琴人的史料加以梳理,先后从“先秦神仙方士琴人”、“两汉魏晋南北朝道教琴人”、“隋唐五代道教琴人”、“宋元道教琴人”、“明清道教琴人”五个部分对这些琴人的艺术生活进行了扼要叙述,其中在第五部分中涉及两位明清时期的女性琴人,一是明代女道士卞赛,一是受到道家琴风影响的清代女琴人叶婉贞。后者则结合琴人的功名学术、家世资产、生存手段、生存状况等史料,从社会学视角来探讨清代琴人群体的构成与划分。文中,作者明显对女性琴人这个特殊群体给予了关注,并对女性琴人的归属、分类问题提出了自己的看法。

有鉴于如斯研究现状,本文将以周庆云《琴史续》、查阜西《历代琴人传》(1965)这两部现存重要的古琴史料集中的明清女性琴人条目为线索,同时参考[清]钱谦益《列朝诗集》(1662)、[清]钱谦益《列朝诗集小传》(1698)、[清]余怀《板桥杂记》(1693)、[清]钮琇《觚賸》(1700)、[清]王昶《明词综》(1802)、[清]汤漱玉《玉台画史》(1803)、[清]黄秩模(付瓊校补)《国朝闺秀诗柳絮集校补》(1848—1853;2011)等明清笔记及诗词、绘画史料文献,对有关明代女性琴人这一特殊音乐文化群体的史料进行了全面梳理。由此而聚焦于承前启后的明代,并从时期分布、地域分布、社会角色等方面,以女性性别为视角,对这一阶段琴乐发展的历史状况及文化特征予以观照。

一、明代女性琴人史料的考证

首先,有必要在此交代一下本文史料两个主要来源。

一、《琴史续》中的明清女性琴人条目共计72个。包括主条目43个、次条目11个,以及含有女性琴人信息的相关琴人条目18个,主要都集中在“卷八 闺秀”中(排序依据不甚明确),仅个别条目散见于卷二、卷六。

二、《历代琴人传》中的明清女性琴人条目共计121个。包括与《琴史续》重复的条目72个,以及新增的条目49个,大致按朝代顺序收录于(四)、(五上)、(五下)三册中。

经整理、统计,以上两拨史料共涉及120余位明清女性琴人,其中明朝40余人,清朝近80人。尽管本文的焦点是在明代,但由于《琴史续》、《历代琴人传》中明清女性琴人条目的编排很不严谨,有的弄混了年号,有的弄混了朝代,因此在本文的写作中仍会涉及部分原列入清朝的条目。从相关文献中去发掘可作为其时间参照的信息且加以考证后,笔者尽可能地按照明朝年号的顺序对这些史料作了重

新梳理。现一一呈现如下:

夏云英,明王府宫人^①,女诗人,女尼,莒州人。云英少时熟读孝经、佛经,凡“琴棋音律,剪制结簇,一经耳目,便皆造妙”。想来其在琴艺方面虽未必有名师指点,却因天资聪颖、领悟力强,而能颇有所长。13岁时,姿色绝伦的她被选为周世子朱有燬^②的宫人。其主乃明太祖朱元璋之孙、周定王朱橚之嫡长子,即后来的周宪王。他博学善书,通晓音律,尤工词曲,著有喜庆剧《八仙庆寿》、神仙剧《小桃红》、道德剧《烟花梦》、英雄剧《仗义疏财》等31种杂剧,被推为明代第一杂剧作家。其所作杂剧语言质朴、音律优美,在演唱形式上更以合唱、对唱突破了元杂剧一人主唱的限制。这位才华出众的亲王对才貌双全、贤德有加的云英颇为器重,元妃吕氏去世后,遂命其专主内政,凡国有大事,多参与裁决。云英22岁时因病请求出家为尼,以了残生,法名悟莲。“永乐十六年(1418)六月,作偈示众吉祥而逝,年二十有四岁。”按虚岁算法,她大约生于洪武癸酉年(1393)。而其活动范围应是与其主相一致的。有燬在明惠帝发起的削藩行动中,曾与其父朱橚一同被废为庶人,迁徙云南。至建文四年(1402),即云英入王府的五年之前,新君朱棣登基,方才恢复其父子的爵位,想来此后他们便回到了周宪王的封国河南开封府。云英入府后,想必从此再也没有离开。既亡,有燬亲自为其作墓志铭,称其“端正温良,居宠能畏,雅好文章,不乐华靡”^③。云英著有诗集《端清阁诗》一卷,凡六十九首;另作《法华经赞》七篇。

高玖,女诗人,郎中高翀之女,贡生刘五福之妻,明朝中期宁远府会理人。据称,其父高翀曾于正德间(1506—1521)做过南京吏部郎中^④。高玖未满15岁便已“通孝

① 妃嫔、宫女的通称;官名,负责君王的日常生活事务。

② 朱有燬(1379—1439),号诚斋、锦窠道人、老狂生、全阳翁等。洪熙元年(1425年)周定王死,朱有燬袭封周王,封国河南开封府,谥宪,世称周宪王。著有《诚斋乐府》、《诚斋牡丹百咏》、《诚斋录》等。

③ [清]钱谦益:《列朝诗集小传》(上下册),上海古籍出版社,1983年10月新1版,第七二六页。

④ “高玖”的条目在《琴史续》中被列入清朝,而在《历代琴人传》中,不知何故前后出现了两则“高玖”条目,一则归入明朝,一则归入清朝。前者引用的是《四川通志》的资料,后者引用的是《琴史续》、《乐舞辞典》的资料,但均注明原始出处为《四川通志》,故两者内容基本相同,所指应为同一人。因条目中均提及高玖的父亲宁远府会理州郎中高翀,笔者试图以他为切入点,但《中国历史人名大辞典》、《辞海》上均未录此人。通过互联网搜寻,在维基百科和百度百科上分别找到两个名为高翀的历史人物。一是山东翼城(今齐河)的高翀,明朝政治人物,洪武十八年(1385)中乙丑科进士,后升任郎中。一是湖北安陆的高翀(1490—1570),嘉靖五年(1526)进士,授四川犍为县令。后在浙江、四川、山西、云南、贵州等地为官多年。嘉靖三十九年奉命闲住,嘉靖四十二年诏令致仕。隆庆元年(1567)进资善大夫,隆庆四年(1570)卒,年八十一,有《归与稿》、《玉华诗文稿》。对于这两位相差一百多年的历史人物,目前笔者因资料所限均无法求证。而不经意间,在会理文艺网上倒发现一篇涉及高玖的文章——《李绍朴诗词赏读》,其中有这样一段话:“据西昌学院蒋邦泽教授研究,会理早在明朝中期就有才女高玖,虽然其父高翀曾在明朝正德年间做过南京吏部郎中,她从小聪慧好学,可惜有才而寿不永,只活了23岁,其所著《兰闺集》诗一卷,《琴谱》二卷,均未留传下来。”可惜,文中并未提供相关的参考文献。

经诸史传,工诗文。随父官金陵,一日,取琴谱阅之,即悟解其旨,遂善鼓琴,又能审音律”。看着“天书”竟能无师自通,这位小才女在琴乐上的天赋非常人之所及也。谁想她回乡以后,便“孝姑敬夫,不以才艺自矜,惜不永年,二十三岁即逝世”^①。高玖著有诗集《兰闺集》一卷,《琴谱》二卷。不仅善琴,尚能编撰琴谱,这在女性琴人中实不多见,惜琴谱未存。

唐小蒸,沈继美之妻,明青浦人。其夫沈继美,四川保定人,明世宗嘉靖五年(1526)龚用卿榜进士,任兵科给事中,转吏科。后谪海盐县丞,升鄞县知县,又升南京礼部郎中。执政鄞县期间,沈继美为便利鄞江南北交通,筹集资金、人力建成光溪桥和官池塘,造福乡里。小蒸云英未嫁之时,善鼓琴,能作诗,“既嫁悉屏去之。善事舅姑……氏卒,年六十有九”^②。小蒸热衷于操缦于其出嫁以前,这与高玖颇为相似。但出嫁以后两人对琴艺的态度还是有所不同的。高玖只是“不以才艺自矜”,小蒸却是“既嫁悉屏去之”,完全放弃了琴艺,可见其对传统妇德的尊崇。由其夫得中进士的年份推算,她大约是在嘉靖朝早期出现的琴人。

粤东寡妇^③,以善奏琴曲《孤舟操》而闻名于粤闽之地。参照稍后出现的马湘兰,可以推知其活动年代大约是在嘉靖(1522—1566)、隆庆(1567—1572)间。惠安郑祐听闻后,曾“重茧至粤,赁屋比邻,月余得闻其音,即按节谱之以归”^④。这里,有几点值得注意。一、粤地琴乐的发展相对于江南而言总体上略显滞后,而这位女性琴人的出现,意味着至少在明代中期该地的琴乐已有一定的基础。二、该女能凭借一曲《孤舟操》扬名,说明其琴艺颇精,已非一般女子的以琴养性了。三、郑祐向她学琴尽管属于女师男徒的个案,但也预示着女性琴人在琴乐传承中一贯从属、依附于男性琴人的模式正在悄然改变。

马湘兰,“名守真^⑤,小字玄儿,又字月娇,以善画兰,故湘兰之名独著”^⑥,女画

① [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第十、十一页。

② 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月,第二二一页。

③ 《琴史续》、《历代琴人传》中均仅在“郑祐”条目中提及未见其名的“粤东寡妇”,而在李晓洁主编的《八闽文化经典故事》之“八闽琴师郑祐”一节中,则明确其名为“白素娟”。但鉴于其未注明出处,且部分内容与《琴史续》、《历代琴人传》相左,加之明显带有演绎成分,故对其涉及“白素娟”和“马湘兰”的内容均不作采纳。

④ [民国]周庆云:《琴史续》(卷二),梦坡室藏本,1919年刻印本,第二十三页。

⑤ 王昶《明词综》中有“字月娇,号湘兰”的“金陵妓”——“马守贞”,应为同一人。

⑥ [清]钱谦益:《列朝诗集小传》(上下册),上海古籍出版社,1983年10月新1版,第七六五页。

家、诗人、词人，金陵歌妓，“秦淮八艳”^①之一。虽姿色如常，却善解人意，既能琴歌又长于诗词，堪称“风流绝代”。而曾向粤东寡妇学琴的郑祐，与她亦有着一段难以言说的琴缘。这位痴迷于琴的八闽琴生“后游金陵，尝于月夜楼头挥弦再鼓。名妓马湘兰素解音律，窃诣听之。忽止不弹曰：‘有郑卫声，何也？’湘兰再拜，乞授操，祐终以教坊人为嫌，不传也”^②。郑祐不曾避嫌于粤东寡妇，却因湘兰的歌妓身份而拒绝受之以曲操，终是脱不了文人的迂腐之气。相形之下，后来解救湘兰于危困的王伯穀^③显然要大度许多，这位著名的晚明诗人还于万历辛卯年（1591）为湘兰的诗集二卷作序。万历甲辰（1604）秋，伯穀七十初度，湘兰专程自金陵赶往苏州，“置酒为寿，宴饮累月，歌舞达旦，为金阊数十年盛事。归未几而病，燃灯礼佛，沐浴更衣，端坐而逝，年五十七矣”^④。若按虚岁推算^⑤，湘兰大约生于嘉靖戊申年（1548）。而从其为藏家所收藏的部分画作书有庚午（1570）、壬申（1572）、戊寅（1578）、丙申（1596）年的落款^⑥来看，隆庆（1567—1572）、万历（1573—1619）间应是她正处盛名之时期。其诗词之作存世者有《蝶恋花·天香馆寄陈湖山》（《明词综》）、《鹦鹉》（《中国历代女子诗选》）等。

呼文如，小字祖^⑦，万历间江夏营妓^⑧，女诗人、词人、画家。文如“知诗词，善琴，能写兰。与其姊举其名，或伪为胡姓云”。丙子年（1576），西陵丘谦之“以民部郎出守粤，过黄州，遇文如于客座，一见目成，遂定情焉”。后遭到丘父反对，二人乃约定“以官为期”。丘谦之，名齐云，隆庆戊辰年（1568）进士，本“豪于诗”，在与文如相约之后，“亦以豪去官”。万历壬午（1582）冬，二人冲破双方家庭阻挠，始得重逢。从此，无官一身轻的谦之“携文如遍游名山，弹琴赋诗，以终其身”^⑨。文如与夫君的酬和之作合为《遥集编》，其中文如所作的21首诗歌，后被收入《列朝诗集》。其词《玉楼春·夜坐》亦收录于《明词综》。

① “秦淮八艳”是明末清初南京秦淮河上的八位南曲名妓——马湘兰、顾媚、董小宛、卞玉京、李香君、寇白门、柳如是、陈圆圆的合称，亦称“金陵八艳”。

② [民国]周庆云：《琴史续》（卷二），梦坡室藏本，1919年刻印本，第二十三页。

③ 王穉登（1535—1613），字伯穀，江阴人，移居苏州。因读书玉遮山，曾号玉遮山人。晚明诗人、隐士。

④ [清]钱谦益：《列朝诗集小传》（上下册），上海古籍出版社，1983年10月新1版，第七六五页。

⑤ 虚岁一般是在实际年龄上加一岁，但也有因出生月份靠后而加两岁的。因文中所述琴人之出生月份皆不详，故只能姑且按前法推算其生卒年份了。

⑥ [清]汤漱玉：《玉台画史》（卷五），北大图书馆藏线装本，第三、四页。

⑦ 王昶《明词综》中有“字文如”的“江夏妓”——“呼举”，应为同一人。

⑧ 江夏，今湖北武昌。营妓，军中慰藉军士的妓女。

⑨ 同注④，第七四五、七四六页。

齐景云,诗妓,明万历间人。除能诗外,“亦善琴,对人雅谈,终日不倦。与士人傅春定情,不见一客”。后因傅春获罪远戍,景云不得随行,只能赋诗《赠别傅生》一首,聊表不忍别离之情:“一呷春醪万里情,断肠芳草断肠莺。愿将双泪啼为雨,明日留君不出城。”傅春去后,景云便开始“蓬首垢面,闭户阅佛书。未及病歿”^①。文如、景云这两位名妓均以诗歌见长,而琴似乎只是其必备的技艺之一罢了。

钟氏,明万历间崇昭王妃。其夫朱常潸于万历九年(1581)封南阳王,十四年(1586)改封世子,三十年(1602)未袭而薨,而由钟氏敕理国事。十年后的万历四十年(1612),常潸之第四庶子朱由櫜袭封崇愍王,就藩汝宁府,并追封其父为崇昭王。钟氏贤德,善琴,其由刘东聚^②监制于万历己未年(1619)孟秋吉旦之琴,今藏于中国艺术研究院音乐研究所,称“崇昭王妃琴”。钟氏在其夫去后,曾“自撰《历苦衷言》,述其守节抚孤之苦,谱为琴曲。因其作曲之先,系取《洞天春晓》,《圯桥进履》,《水龙吟》等曲,引伸触类,揣摩演习而成,故并刻之名曰《思齐堂琴谱》”^③。据谱中沈应文为《历苦衷言》作于庚申年(1620)之序可知,该谱辑成于泰昌元年。《思齐堂琴谱》不分卷,首列“指法要论”、“右手指法”、“左手指法”,中有《洞天春晓》、《圯桥进履》、《鸥鹭忘机》、《秋思》、《秋月照茅亭》、《静乐吟》、《苍梧怨》、《碧玉吟》、《渔歌》、《渭滨吟》、《汉宫秋》、《水龙吟》十二操,末系《历苦衷言》。既作有琴歌,又编有琴谱,且皆存见至今,这在明清女性琴人中实属罕见。而从谱中所录之关于指法的论述,并所收之传统诸曲皆为独奏的琴曲,更有4首十段以上的大型曲目来看,钟氏在演奏上亦有相当的造诣,堪称为皇室女性中的一位大琴家。

吴湘,字若耶,一字婉罗,参军范昆仑之妻,女诗人,江都人。《琴史续》、《历代琴人传》均将其列入明朝,但均未提及其生卒年份,且无任何年份可以参照。其夫范昆仑无从查考,唯一可能有些关联的就是别号昆仑山人的范大冲^④。此人为著名藏书楼天一阁主人范钦之长子,于明万历十五年(1587)刊印《天一阁书目》,为该藏书楼的保护和发展做出了巨大的贡献。如此人果真即为吴湘之夫,那她可以算是明代后期的女性琴人。然据清末民初施淑仪《清代闺阁诗人征略》称吴湘著有诗集《脂香窟集》,及《国朝闺秀诗柳絮集校补》中收录其诗二首来看,其诗名则成于清初。其中,有《湖居即事》(一作《西泠咏》)诗曰:“不解娴刀尺,随时好画

① [清]钱谦益:《列朝诗集小传》(上下册),上海古籍出版社,1983年10月新1版,第七四六页。

② 刘东聚是为《思齐堂琴谱》作跋之人。

③ 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所,北京古琴研究会,1965年8月,第一九二页。

④ 范大冲(1540—1602),字子受,号少明,别号昆仑山人,官光禄寺署丞,浙江鄞县人。

山。茝簷香篆字，湖面翠生斑。静亦人中福，劳因咏未闲。古人悲莫见，琴意好追攀。”^①看来，她不但能作诗，还“善鼓琴”，且“高出时流”^②，不染尘俗。

马文玉^③，名珪，明歌姬，女诗人，长于讴、琴、诗、画，而“尤工乐府……最善丝桐”。庚戌春游西湖时，尝“作《忆旧诗》四章，武林词客属和盈帙，皆莫及也”。明朝先后有5个“庚戌”，分别是1370、1430、1490、1550和1610年，那文玉游西湖究竟是在哪一年呢？当时有缙云郑士弘者为之叙曰：“马姬文玉，幽寓吴城，品似芙蕖，才过柳絮。”^④尽管士弘生卒不详，但知其祖父郑汝璧生于嘉靖丙午年（1546），且于隆庆二年（1568）考中进士，这两个时间点是确认的，由此可以推算出文玉是在万历庚戌年（1610）游湖作诗的。

叶小鸾（1616—1632）^⑤，字琼章，一字瑶期，水部叶仲韶与才女沈宛君之季女，女诗人，明吴江人。小鸾四岁能诵楚辞；十岁能与其母对诗；十二岁容貌姣好如玉人，父亲戏称其有“绝世之姿”；“十四岁能奕；十六岁时有族姑善琴，略为指教，即通数调，清冷可听”。小鸾每日静坐闺阁，薰香品茗，风月映户，琴书为伴，自题诗云：“素袖轻笼金鸭烟，明窗小几展吴牋，开奁一砚樱桃雨，润到清琴第几弦？”^⑥尽管学琴时间不长，她却似乎已将琴视作了闺中密友。而传授其琴法的居然不是男性长辈或老师，而是家里的一位族姑，女性间的琴乐传承在不经意间悄然出现。除诗书、琴乐之外，小鸾还擅长山水，“写落花飞碟，皆有韵致”。十七岁时，她骤然临嫁而卒，令人错愕。其母伤心之余，为之作传，称其“无妖艳之态，无脂粉之气，比梅花厥梅花太瘦，比海棠觉海棠少清，林下之风，闺房之秀，殆兼有之”^⑦。而其诗

① [清]黄秩模（编辑）；付瓊（校补）《国朝闺秀诗柳絮集校补》（全四册），人民文学出版社，2011年9月北京第1版，第三一一页。

② [民国]周庆云：《琴史续》（卷八），梦坡室藏本，1919年刻印本，第六页。

③ “马文玉”条目在《琴史续》卷八中是明确列为明朝的，但在《历代琴人传》中不知何故前后出现了两则“马文玉”条目，一归入元朝，一归入明朝。前者引用的是《西湖志》的资料，稍简单些；后者引用的是《琴史续》的资料，并注明原始出处是《列朝诗集小传》和《西湖志》，字数稍多，但两者内容基本相同，所指应为同一人。众所周知，《列朝诗集小传》是明末清初诗人钱谦益参照其《列朝诗集》的体例编写而成的一个副产品，它分为千集上、千集下、甲前集、甲集、乙集、丙集、丁集上、丁集中、丁集下、闰集，收录了明代约2000位诗人的小传，兼评各家诗风。而“马文玉”的确是在其“闰集”之列，其人应属明朝无误。如此看来，《历代琴人传》将该女一人分列入元、明两朝，其中必定有误。

④ [清]钱谦益：《列朝诗集小传》（上下册），上海古籍出版社，1983年10月新1版，第七六七、七六八页。

⑤ 叶小鸾的生卒年份出自叶母沈宜修为其所作的小传《季女琼章传》：“儿生于丙辰年三月初八日卯时，卒于崇禎壬申年十月十一日卯时，年十有七岁。”

⑥ 同注②，第三页。

⑦ 同注④，第七五五、七五六页。

词遗文亦由其父评点并刊刻成集,名曰《返生香》。其《南歌子》、《虞美人·灯》、《点绛唇》、《浣溪沙》、《谒金门》等数阕,后被收入《明词综》中。

汤尹嫔,字洽君,明吴江汤三俊之女,计来之妻。工诗绘,好琴。计来临死前,“执氏手曰:‘与尔梦援琴而弦绝者有徵矣。乞善视吾子。’氏泣曰:‘我在,必不负君,但恐我生不久耳。’来死三日,氏绝粒而号,明旦,扶柩之墓,呕血数升竟卒,年二十五”^①。是年,岁在崇祯庚辰(1640),据此推算其应生于万历丙辰年(1616)。尹嫔从小天赋异禀,承其父所学而“善诗歌、填词,画花卉翎毛,及善天文、历律、侧畧、开方、立方、筹算、皇极统韵、诸葛鼓音射覆之学,皆其舅陈磻庵所教。又善洞箫及鼓琴,则与其兄辅嗣、弟仲舒、妹渭君,皆能之。”^②如此这般文理兼长、多才多艺,实属罕见,即便是男子也要自叹不如了。显然,汤家长辈并没有理会“女子无才便是德”的陈词滥调,而是对尹嫔因材施教,使其天分得到了充分发挥。在小才女的影响下,兄弟姐妹亦皆醉心于琴箫雅韵。若非尹嫔痴情殉夫,早早了断了卿卿性命,恐怕她的艺术才情还可以有更多机会展现出来。

田妃之母,其名不详,陕西田弘遇^③之继室,明庄烈帝之宠妃田氏的继母。田母“精通音律,擅长丹青”^④,田氏尽得其传。后因田氏琴艺为庄烈帝朱由检^⑤所疑,故奉召入宫为帝亲奏《朝天》一曲。清《霜谿集》中,即有一诗咏其事:“昔抱瑶琴事上真,偶过天阙下颺轮。玉弦本无平情物,岂若昭阳歌舞人?素琴拂罢换朱弦,纸上宫商母氏传。急遣黄门宣入内,水晶帘下鼓天天。”^⑥在如此紧迫的情境之中尚能从容应对,可见田母的琴艺确已到了炉火纯青的地步,而对《朝天》一曲更是能够信手拈来、不失分毫。

田妃,名秀英,田弘遇之女,明庄烈帝之宠妃。田氏祖籍陕西,但她是在其父到扬州任千总时生下的,故世人亦称其为扬州人。而其继母原是其夫请来教她才艺的家庭教师的,所以田母才是扬州本地人。其夫朱由检于天启二年(1622)在京封信王,六年(1626)出居信邸,田氏嫁入王府便于此时。崇祯元年(1628)田氏封礼

① [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第三、四页。

② 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月,第一九七页。

③ 田弘遇,名畹,明陕西人,后移居江都。任游击将军、锦衣卫指挥。因其女田妃受宠而窃权,封左都督。崇祯十五年(1642)田妃死,宠遇稍衰,次年病死。一说1644年甲申中国难后弘遇不知所终。曾将秦淮名妓陈圆圆带入京城,献崇祯皇帝而未得宠幸。又为保家而赠陈圆圆于吴三桂,于是引发了后来的“冲冠一怒为红颜”。

④ 张之、沈起炜、刘德重:《中国历史人名大辞典》(上),上海古籍出版社,1999年12月第1版,第421页。

⑤ 朱由检,庄烈帝,即明思宗、崇祯皇帝,1628—1644年在位。

⑥ 同注①,第二、三页。

妃,后进皇贵妃,崇祯十五年(1642)七月薨,谥恭淑端惠静怀皇贵妃。田妃“生而孊妍,性寡言,多才艺,善鼓琴。庄烈帝尝赐小雷琴令弹,疑琴师所授,妃曰:‘母所教。’遣黄门召入赐坐,鼓《朝天》一曲”,始乃信服。好道的庄烈帝尝制《崆峒引》、《敲爻歌》、《据桐吟》、《参同契》、《烂柯游》五首道曲,“命妃操之,谓其指法洪纤得宜”。《明宫杂詠》有诗为证:“君王访道慕崆峒,写入丝桐一弄中,传授玉妃三四遍,泠泠弦上泣松风。”^①能将道曲谱入琴曲,且自然无痕,指法编配无疑是关键。看来田妃不但尽得其母真传,更有青出于蓝而胜于蓝之势。

侍范、侍薛,名字均不详,明庄烈帝之宠妃田氏的琴弟子,宫女。朱由检尝选宫中侍女二人,一姓范,一姓薛,“从妃学琴,称入堂弟子”^②。她们与田妃及田母共同形成了一个宫廷女性琴人的小群体,并首次将女性间的琴艺传承延伸至三代。这一方面反映了明末君王对女性琴人的宽容态度,一方面也显示出女性琴人之独立性的增强。

徐烈妇,朱氏,成国公朱纯臣^③之女,永康侯徐锡胤^④之妻,无子。崇祯己巳年(1629)守寡,年仅十七,据此推知其当生于万历癸丑年(1613)。夫歿后,朱氏遂“屏绝铅华,坐卧一小楼读书。兼工书法,善鼓琴。每月夜侍太夫人抚弦,一弄商音激楚,闻者欲泣”。在此,琴乐成了徐家婆媳排遣寂寞、寄托哀思的一剂良方。甲申(1644)三月十九日,李自成陷都城,朱氏“奉庙主列堂上,积薪堂下”^⑤,自焚死。而其奉旨守城却开门迎敌并劝进闯王的父亲,也在崇祯皇帝自缢煤山后被李自成处死,父女二人一同成了亡国之君的陪葬品。面对夫君的亡故,竟能独居小楼,不复履地;面对王朝的倾覆,更是义无反顾,决然了断,此种忠烈之气节即便是须眉男子亦不能及也。

徐家四婢,徐烈妇的四个侍婢,亦为其琴生。四婢“并慧,夫人绝爱之,教之琴、书,皆善”。虽身在王侯之家,徐烈妇却无尊卑等级之见,而将琴艺传授给身边的侍婢,是为真性情者也。许是感念于其主恩德,徐烈妇自焚时,四婢“将火挥之辟,四人泣曰:‘夫人死,婢之焉辟死?请从死。’已而,一婢于烈焰中忽若有物挈之出,掷诸邻家,得不死。乱定涕泣述其事如此。”^⑥四人之中,三人随烈妇而去,其忠烈之性不亚于其主。若非适逢乱世,人亡曲散,徐家主仆六人也许会是明代女性琴人队伍中声势最大的一个小群体。

① [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第二、三页。

② 同注①。

③ 朱纯臣(?—1644),明末贵族,朱能的后人,万历三十九年(1611)袭成国公。

④ 徐锡胤(?—1629),明末贵族,徐忠的后人,天启元年(1621)十月壬申袭永康侯。

⑤ 同注①,第四页。

⑥ 同注⑤。

徐佛,字云翮,小字阿佛,明末名妓,祖籍嘉兴,随母迁居吴江盛泽归家院,后从良。盛泽其时盛产绫罗纱绢,以供天下衣被,海内商贾往来频繁。又兼吴江多党社、名流,于是名妓歌女咸集于此,竟似有金陵秦淮之盛。徐佛“能琴,善画兰,虽僻居湖市,而四方才流,履满其室”^①,声名极著。崇祯丙子年(1636)春,“娄东张西铭以庶常在假,过吴江,泊垂虹亭下,易小舟访之。佛他适,其弟子曰杨爱,色美于徐,绮谈雅什,亦复过之。西铭一见倾意,携至垂虹,缱绻而别。爱于是心喜自负”,决计要嫁一位“博学好古”的“旷代逸才”^②。这名容貌、谈吐均超越其主的女弟,便是日后成为“秦淮八艳”之一的柳如是^③。成名后,她经常往来于金陵、江浙一带,在松江与复社、几社、东林党人交往频密。崇祯辛巳年(1641),如是终于得偿所愿,与东林巨擘、礼部侍郎常熟钱谦益喜结连理。这对老夫少妻评书论诗、纵谈时势,相对甚欢,一时传为知音佳话。

黄修娟,字媚清,明参议黄汝亨之季女,侍郎沈光祚^④之儿媳,沈希珍之妻,女诗人,仁和人。“黄修娟”条目在《琴史续》中被列入清朝,而在《历代琴人传》中,因该条目是转引自《琴史续》,故自然亦将其列入清朝;《国朝闺秀诗柳絮集校补》中亦收入其诗三首。但考虑到黄汝亨为万历戊戌年(1598)的进士,即便修娟是在其父42岁得中进士后才出生的,到明代末年(1644)她也有47岁,都年近半百了,算她是明末清初之人应该也合情合理。修娟“七岁能琴,八岁能诗,参议尝抚之曰:‘此男也,吾门其大矣’”;15岁嫁入沈家,其夫“希珍字羽文,幼学自励,亦嗜雅音”,二人常在屋后的小竹林中“鼓琴为乐”^⑤。与嫁作人妇后便不再理琴而谨守妇德、孝敬夫家的高玖、唐小燕不同,修娟在婚后还能保持鼓琴的雅趣,并与夫君琴瑟和鸣,可见黄、沈两家对女子教养所持的态度还是比较开明的。

李十娘,名湘真,字雪衣,后易名贞美,明末清初金陵名妓。据说,十娘尚在娘胎里时,但凡“闻琴歌声,则勃勃欲动。生而娉婷娟好,肌肤玉雪……性嗜洁。能鼓琴清歌”,对音乐似乎有着一种天生的敏感。十娘亦“略涉文墨,爱文人才士。所居曲房密室,帷帐尊彝,楚楚有致。中构长轩”,有老梅、梧桐、巨竹环绕,晨夕洗

① 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月,第二一六页。

② [清]钮琇:《觚觿》(《近代中国史料丛刊续编》第九十四辑),文海出版社,中华民国七十一年十月,第四七页。

③ 柳如是(1618—1664),本姓杨,名爱;改姓柳(一说原姓柳),名隐(一说隐变);字靡芜,后改名是,字如是;号“我闻居士”;与钱谦益结婚后,称河东君,另寓“美人”。

④ 黄汝亨(1558—1626),字贞父,钱塘人,明朝政治人物,万历二十六年(1598)中进士,授江西进贤知县,官至江西布政司参议。沈光祚,山西籍杭州世家,籍贯为太平县之临县襄陵,万历二十三年(1595)进士,官至山东布政使。

⑤ [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第八页。

拭,“翠色可餐,入其室者疑非尘境。”^①余怀每每“有同人诗文之会,必主其家”。崇祯乙亥(1635)、丙子(1636)年间,正值李自成、张献忠的农民起义军在江北一带活动,于是“名士渡江侨金陵者甚众,莫不艳美李十娘也”^②。崇祯壬午年(1642),余怀参加南都乡试落第,自此渐与十娘不相往来。朝代更迭之际(1644年),余怀偶遇十娘的侄女李媚,才知十娘已经从良。

董白(1624—1651),字小宛,一字青莲。原为金陵教坊妓,“秦淮八艳”之一,后适如皋才人冒辟疆^③为妾。小宛“天姿巧慧,容貌娟妍……针神曲圣、食谱茶经,莫不精晓”。因对歌舞喧嚣心生厌倦,而“慕吴门山水,徙居半塘”。“性爱闲静”^④的小宛在独居期间终日以诗歌、古琴为伴,从其门内传出的歌声、琴声常令听者驻足。崇祯十二年(1639),小宛在半塘偶遇乡试落第的如皋才子冒辟疆,即对其一见倾心。三年后在钱谦益的资助下,小宛始脱乐籍,二人终成眷属。从良后的小宛在冒家温良恭俭,深得人心。今如皋水明楼内的古琴,便是她当年的心爱之物。后清兵南下,二人一同辗转于离乱之中。小宛侍辟疆九年,27岁以劳猝死,辟疆撰《影梅庵忆语》记其生平。

顿文,字小文,一字琴心,曲师顿仁之后裔^⑤,一说孙女^⑥,金陵名妓,女词人。顿仁以琵琶闻名于正德间^⑦,世称“琵琶顿老”,据说是中国古代戏曲史上最早见诸文献记载的一位乐师^⑧。顿文初学艺时,“授以琵琶,布指护索,然意弗屑,不肯竞学。学鼓琴,雅歌《三叠》,清冷然,神与之决。故又字曰琴心云”。身为曲师之后,不屑于家传的琵琶绝技,而倾心于冷门的琴歌雅韵,可见其不屈于俗流之心性。惜其因家贫而堕入青楼,后来她还是凭借有顿老遗风的琵琶技艺红极一时。身处乱世的顿文为了生存,不能早脱乐籍,不仅常受欺凌,还曾被牵连入狱,这段痛苦的经历使顿文愈发潦倒。当她“风鬟雾鬓,憔悴可怜,援琴而鼓,弹别凤离鸾之曲”时,

① 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月,第二一四页。

② [清]余怀:《板桥杂记》,上海古籍出版社,2000年12月第1版,第23—25页。

③ 冒襄,字辟疆,号巢民,一号朴庵,又号朴巢,私谥潜孝先生,明末清初文学家,“明末四公子”(亦称“明季四公子”,即方以智(1611—1671),冒襄(1611—1693),陈贞慧(1604—1656),侯方域(1618—1655)四人之合称。)之一,江苏如皋人。冒襄一生著述颇丰,其中《影梅庵忆语》洋洋数千言,回忆了他和董小宛缠绵悱恻的爱情生活。

④ 同注②,第34页。

⑤ 梅鼎祚《姮娥坐追谭正德南巡事》云:“顿之先有顿仁弹琵琶……”(《续本事诗》卷六),转引自余怀《板桥杂记》,第12页。

⑥ 余怀称顿文为“琵琶顿老女生也”,参见其《板桥杂记》,第40页。

⑦ 明正德十四年(1519),武宗朱厚照南巡至南京,特召顿仁、徐霖等奏乐演戏。后顿仁随武宗到北京,于北教坊学得北曲五十余套而归。嘉靖、隆庆间,任职于南翰林院的何良俊(明代戏曲理论家)曾聘顿仁为家班曲师,与之共同研讨戏曲,顿仁将所学北曲尽授于何氏家班女伶。

⑧ 赵山林在其《安徽明清曲论选》(1987)中如是说。

其声“如猿吟鸱啼”，令听者“不忍闻也”。看来，顿文的古琴演奏是很具感染力的。当时曾有不少文人雅士对其施以援手，除明末清初文学家余怀^①外，还有许寰、王其长等。许寰为崇祯十三年进士(1640)，河南内乡人，原在山西任河津令，清顺治十三年(1656)官江南观察使，他对顿文的关照当在此时。而王其长在受顺治丁酉年(1657)科案发所累入狱之前，曾因与顿文两情相悦而“倾金钱，赈其贫悴。将携归，置别室”。其长被杀后，“琴心逸，然终归匪人”，余怀无奈地发出“嗟乎！佳人薄命，若琴心者，其尤哉！其尤哉！”^②的感叹。由此推算，顿文大约出生在明万历后期，卒于清顺治丁酉年以后；而她与顿仁的生活年代前后相隔了近一个半世纪，二人之间的祖孙关系也就很难成立了。顿文著有词集《翠拥楼词》，其词《点绛唇》收录于《明词综》。

韩约素，字钿阁，自号钿阁女士，初为歌妓，后为梁千秋之家姬，终成明末清初的一代女金石名家。其夫梁裘^③，字千秋，江苏扬州人，久居南京，明末著名篆刻家。千秋之篆刻以其师何震为宗，印艺技巧颇高，万历三十八年(1610)曾辑印谱《印雋》四卷问世。在千秋的熏陶、调教下，兰心蕙质的约素也开始学习印章篆刻。原本就“能擘阮度曲，兼善弹琴”^④的巧手很快掌握了治石、篆刻的基本方法。因其颇得梁氏家法，传世印作又极少，名流一时多以为钿阁图章较重于千秋者。当收藏家杨复吉之弟鹤街偶于肆中购得一方约素于顺治十二年(1655)三月为钿阁画家吴应贞所刻之印时，喜不自禁，并赋诗为记。同一时期的女性琴人多以诗词书画著称，而独有约素能驰骋印域，为女子治印第一人。

卞赛，字云装，又称赛赛，别号蕙香，因后来自号玉京道人，亦习称玉京，江苏上元人。明末名妓，“秦淮八艳”之一，清初女道、女尼。本出身于官宦之家，因父早亡，少与其妹卞敏一同沦为歌妓。玉京“知书，工小楷，善画兰、鼓琴”^⑤。18岁时曾游吴门，遂“侨寓虎邱之山塘，所居湘簾几，净无纤尘，双眸泓然，日与佳墨、冰弦相映”，不久又归秦淮。崇祯十二年(1639年)，曾受崇祯皇帝器重的辛未榜眼吴梅村^⑥因受宫廷争斗所迁，被改授南京国子监司业而离京南居。在一次为友人举

① 余怀(1616—1696)，字澹心，一字无怀，号曼翁、广霞，又号壶山外史、寒铁道人，晚年自号髻持老人。福建莆田黄石人，侨居南京，因此自称江宁余怀、白下余怀，晚年退隐吴门。明末清初文学家，著述甚丰，以诗词称雄，后人评价颇高。

② [清]余怀：《板桥杂记》，上海古籍出版社，2000年12月第1版，第40页。

③ 梁裘生年不详，仅知其约卒于1637年左右。

④ 查阜西：《历代琴人传》(四)，中国音乐研究所、北京古琴研究会，1965年8月，第二三〇页。

⑤ 同注②，第37页。

⑥ 吴伟业(1609—1672)字骏公，号梅村，别署鹿樵生、灌隐主人、大云道人，世居江苏昆山，崇祯进士。明末清初著名诗人，与钱谦益、龚鼎孳并称“江左三大家”。

行的送别宴上,梅村与玉京初次相遇,二人虽互为倾心,却终因梅村的顾虑重重而各自星散。顺治七年(1650),已“黄绀入道”的玉京复游吴门,重逢梅村,“拂琴为鼓一再行,梅村作《听女道士卞玉京弹琴歌》赠之,有‘好将别鹄离鸾引,写入悲风怨雨吟’之句”^①。此时的玉京似也如顿文一般,唯有以琴来抒发心中的哀怨之情。两年后,玉京“渡浙江,嫁一诸侯,不满,削发归吴中,十余年而卒”^②。尽管在人生的最后阶段,她得佑于吴中良医郑保御而长斋绣佛,回归平静,但想其一生命运多舛,不免令人叹息。于是便有了梅村《过锦树林玉京道人墓并序》中致玉京之永恒的哀挽:“生死旂檀祇树林,青莲舌在知难朽。”

卞敏,卞赛之妹,明末清初秦淮名妓。形象佳美,“颀而白如玉肪,风情绰约,人见之,如立水晶屏也。亦善画兰鼓琴”。虽弹的一手好琴,却极易害羞,“对客为鼓一再行,即推琴敛手,面发赧色”。后敏随其姐携同至吴门,一时争艳青楼,盛况空前。不久,敏“乃心厌世器”,随申维久^③从良,又重归官宦之家。然而好景不长,其夫病逝,“敏复嫁一贵官颖川氏,官于闽”。后闻敏死于家变,“或曰三年病死”^④。卞氏姐妹均是由雏妓而养成青楼名妓的,天生丽质固然是其根本,但琴棋书画、诗词歌舞等技艺才是成就其“绝色”的关键所在。

秀云,字明霞,乐妓,明晋府乐长。以其声容,名冠一时。秀云“善画兰,操琴《汉宫秋》称绝调,又能以琵琶弹《普庵咒》,与琴入化”。如果说明代女性琴人中有成名曲在握者已不在少数,那敢于将琴曲进行移植的,秀云当属第一人。其出神入化的演奏吸引了众多文人、学士与之从游,并以“明霞”为其字,然“卒为人所给,抑郁而逝。傅青主与词客数辈,酹之酒而葬之”^⑤。为悼念秀云,傅青主^⑥还作了前后相承的《顶针诗》14首。作为明末清初的知名学者,他之所以敢于离经叛道,抛开世俗偏见,为乐伎送葬并作诗,除了同情以外,最主要的还是因其有感于“名妓失路与名士落魄、赏志没齿无异”^⑦,而借秀云以自况矣。

张鸿逑,字琴友,浙江慈溪人,适姚友望之子姚与祁(二京),女词人。著有《清

① [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第五、六页。

② 张之、沈起炜、刘德重:《中国历史人名大辞典》(上),上海古籍出版社,1999年12月第1版,第299页。

③ 申维祚,字维久,吴县人,顺治十二年(1655)进士,授推官。其祖申时行(1535—1614),字汝默,明嘉靖四十一年(1562)状元及第,授修撰,万历间累官礼部尚书,建极殿大学士。申时行次子申用嘉,即维祚之父,官广西参政。

④ [清]余怀:《板桥杂记》,上海古籍出版社,2000年12月第1版,第38、39页。

⑤ 同注①,第六、七页。

⑥ 傅青主(1607—1684),山西阳曲人,明末清初著名学者,哲学、医学、儒学、佛学、诗歌、书法、绘画、金石、武术、考据等无所不通。

⑦ 转引自李中馥(傅青主之友)《原李耳载》。该文中还收录了14首《顶针诗》中的4首。

音词》一卷,友人鸳湖孙蕙媛^①为之序:鸿逵孩提时期开始学占对,十二岁习琴,十三岁尝试填词,“今所存《咏兰如梦令》,乃词中开笔第一调也。嗣后每有广韵,意到即成,不烦推敲,声出金石”^②。可见其学琴于闺阁中,至于出阁后是否还有此雅兴不得而知。“张鸿逵”的条目在《琴史续》中被列入清朝,而在《历代琴人传》中,因该条目转引自《琴史续》,故自然亦将其列入清朝。《琴史续》中,该条目所参考的原始资料注明为《众香词》。该书为明末清初的女性词选,刊刻于清康熙年间,收录了382位明末清初女词人的词作共1493首,为现今可见明末清初女性词坛最全面的反映;而在清王昶所编中国明词总集《明词综》卷十一中也收录了张鸿逵的词作《点绛唇·与冯太君话旧》。再加上其友蕙媛在为其《清音词》作序时曾提及,她十二岁就学琴了,她大约是明末清初的琴人。

吴绡^③,字素公,又字冰仙,号片霞,长洲人,通判吴水苍之女,川北道常熟许瑶^④之妻,著有《啸雪庵诗余》,存词44首。宦门出身的冰仙“工画,善琴,擅吟咏。家有古琴,月下时抚弄之”,很是风雅卓绝。其画兰竹有生趣,与沈宛君齐名。“吴中闺秀徐小淑,能诗文;赵端容善画,有盛誉。惟夫人并此二难,而兼精琴理,冯定远亟称之。”^⑤冰仙因其夫的关系而问学于“海虞二冯”之一的冯班^⑥,称嘉善著名词人柳州词派领袖曹尔堪^⑦为年伯。而其父吴水苍与吴伟业联宗,故冰仙诗集中亦多有与梅村唱酬之作,并称伟业为兄。在《琴史续》、《历代琴人传》中,“吴绡”条目均被列入清朝,但在《明词综》卷十一中却收有其词作《忆王孙》,考虑到其与冯定远、吴梅村、曹尔堪等多位明末清初文人名士的交往,她大约是出现在明末而活跃于清顺治、康熙间的女性琴人。

① 孙蕙媛,字静畹,平湖人,孙曾楠次女,孙兰媛妹,适桐乡孝廉庄国英,早寡。词工小令,与介畹争胜,著有《愁余草》。有以“桐川孙蕙媛静畹”之署名与友人(鸳湖归淑芬素英、武水沈栗恂仲、长溪深贞永瓊山)共同编选的《古今名媛百花诗余》,刊于康熙二十四年乙丑(1685)。

② [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第九页。

③ “吴绡”的情况和上一位“张鸿逵”也差不多,“吴绡”的条目在《琴史续》中被列入清朝,而在《历代琴人传》中,因该条目转引自《琴史续》,故自然亦将其列入清朝。但“吴绡”的条目同样被《明词综》收入,再加上条目中又提到冯定远对吴绡极为称道。如是,则吴绡也应该是属于明末清初的琴人。

④ 许瑶,字文玉,江苏常熟人,清顺治九年(1652)三甲二十五名进士。工诗画,书学祝允明。

⑤ 同注②,第十页。

⑥ 冯定远(1602—1672),名班,号钝吟老人,常熟人。明末诸生,从学钱谦益,少时与兄冯舒齐名,人称“海虞二冯”。入清未仕,专攻诗学,是虞山诗派的重要人物。

⑦ 曹尔堪(1617—1679),字子愿,号顾庵,浙江嘉兴籍,华亭人。顺治九年(1652)进士。博学多闻,工诗,为柳州词派盟主。与宋琬、沈荃、施闰章、王士禄、王士禛、汪琬、程可则并称“海内八大家”或“清八大诗家”。善书、画,不轻授人,故罕流传。有《南溪词》二百三十余首传世。

尚有其史料无从查考者数人,按照《历代琴人传》中的顺序兹列如下:

王秀瑛,小字爱儿,明苏州人,金陵乐妓,后为伶人张七之妻。据《板桥杂记》称,其善南北曲,亦能鼓琴。^①

沈素琼,名隐,江都人,明女诗人,乐伎,后从良。素琼“幼聪慧,读书寓目辄记忆。既长,善鼓琴,能作黄鸪悲鸣声,闻者欲泣。工诗,多伤心断肠句”,而常以诗自况,如《孤山咏梅花》曰:“自怜澹素无人识,浪託林逋处士家。”又曰:“有限人嗟琴在室,空弹野调寄情痴。”她因母家贫而堕入青楼,其无奈与悲凉之情也只能通过琴乐、诗歌得以宣泄。素琼“性爱山水,从母游武林,恋西湖名胜,乃家焉。……后归杭州夏生,夏病卒,自经以殉”^②。本以为找到了一个好归宿,却终究逃不脱命运的安排。

安生,明吴县清修尼,居洞庭山水月庵。据《吴县志》称,其善鼓琴,亦能诗。^③

彬娥,明吴县刺史张某之妾。据《吴县志》引顾宗泰《画册跋》称,其工琴,善书。^④

木桂,字文舟,明苏州女子。据清黄周星《张灵崔莹合传》称,其善琴。^⑤

石韵仙,名韵书,明如皋主簿石师之女。韵仙“幼嗜学,通书史,工诗,善鼓琴”。有余璵听琴诗云:“闲步城隅返照收,禅开乍入意萧森。一庭秋色皆空相,几处繁花不染心。客去苍桺留鸟迹,月来琴榻有龙吟。久知惠远多超俗,终日摊经懒出门。”^⑥

二、明代女性琴人的时空分布

(一) 明代女性琴人的时期分布

入明以来女性琴人数量的激增,不仅说明了女性琴人群体的日益壮大,也反映出这一时期整个古琴音乐文化发展的兴盛和繁荣。尽管从人数上,明代女性琴人无法与清代的比肩,但若由宋元以降的发展趋势来看,宋元两代相加亦仅不过有十余人存见于史料,而至明代转眼间便翻了数倍。此时的女性琴人群体已发生了巨大变化,这一点是毋庸置疑的。

整体来看,这一阶段出现的女性琴人在时期分布上明显有其自身的特点。就目前可考的女性琴人而言,明代前三朝仅有夏云英一人,之后的七朝是一段空白。

① 查阜西:《历代琴人传》(四),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月,第二一二页。

② [民国]周庆云:《琴史续》(卷八),梦坡室藏本,1919年刻印本,第六页。

③ 同注①,第二二七页。

④ 同注①。

⑤ 同注①,第二二九页。

⑥ 同注①,第二三〇页。

大约到明代中期的正德朝,亦仅出现高玖一人。此后,女性琴人日渐增多,嘉靖、隆庆间有唐小燕、粤东寡妇等,隆庆、万历间有马湘兰、呼文如等;明代后期的万历朝有齐景云、崇昭王妃钟氏、吴湘、马文玉等;明末的崇祯朝人数最多,有叶小鸾、汤尹嫔、汤渭君、田妃之母、田妃、侍范、侍薛、徐家太夫人、徐烈妇朱氏、徐家四婢、徐佛等十余人;至明末清初的乱世,亦有黄修娟、柳如是、李十娘、董白、顿文、韩约素、卞赛、卞敏、秀云、张鸿述、吴绡等多位女性琴人出现。显而易见,从明嘉靖朝起,女性琴人便逐渐活跃起来,到了崇祯朝直至明清鼎革,终于迎来了琴史上女性琴人群体的首度绽放。而这段历史与同时期女性诗、词、书、画的发展状况是基本吻合的,可见其正是顺应着时代的步伐,由明代独特的社会、文化环境所造就的。

明朝,正处于中国古代社会的转型时期。经过明初的休养生息,到了明中晚期的嘉靖、隆庆、万历三朝,农业、手工业、商业迅速发展,城镇经济活跃,人口流动频繁,服务行业兴盛,整个社会正从封闭、凝滞、沉寂状态中活跃起来,出现了空前的繁荣。随着整个社会商业化的日显突出,人们固有的生活方式开始改变,对高品位休闲生活的追求也随之而来。于是,明代文人在物质上讲究雅致、在精神上想往自由的乐活方式,旋即成为社会时尚。

与此同时,商品经济的发展和生活水平的提高带来了价值理念、意识形态和社会风气的转变。社会各阶层纷纷突破明初礼制的禁锢,传统的女性观念也随之发生变化,原本被拘囿于闺阁庭院的女性由此获得了相对宽松的生存环境。尤其在人文荟萃的江南之地,那些名士、官宦之家的男性主人通常都有较高的文化素养,他们往往希冀家中女性知书识礼、才华出众,以使家门生辉。于是,琴棋书画、诗词歌赋成了闺阁女子热衷的文化消遣。事实上,不单书香门第的女子,连商贾市民的姬妾,甚至是大户人家的婢女也会被要求学书识算。此外,明代女性也开始对自身进行重新审视,这些都促进了她们对琴艺的兴趣和学习。

而在城市经济的极度繁荣之下,奢靡享乐之风逐渐盛行大江南北;加之明初以来官妓制度的保留和时有“犯官”眷属被罚良为娼,沦落青楼,娼妓业随之步入鼎盛,于明中叶形成了中国古代历史上最为强大的妓女群。这些青楼女子除注重姿色外,也以文艺修养点缀自己,由此带动了以南都(南京)为中心的乐伎活动的兴起。秦淮河畔、虎丘山下名妓云集,于万历间而尤盛,秦淮风月成为一种文化代名词。直至明清鼎革之前,涌现出一批才华横溢的青楼女子。她们不仅壮大了明代女性琴人的队伍,也丰富了明末的女性琴人文化。

(二) 明清女性琴人的地域分布

《琴史续》、《历代琴人传》中的明代女性琴人史料,因大多出自方志,故基本上都会提及其所活动的地区,若将这些信息整合起来,便可以使该群体的区域性分布特点清晰地呈现出来。因古今地名多有差异,为便于对照和统计,现将古今地名、各地出现的女性琴人名及古今各地出现的琴人人数列表如下:

〔表 1〕

古地名	今地名	人名 ^①	古各地人数	今各省市人数
金阊	江苏苏州市金阊区	马湘兰 ²	1	江苏省 共 34 人： 苏州市 18 南京市 10 扬州市 4 南通市 2
吴城	江苏苏州市木渎镇	马文玉 ¹	1	
吴江	江苏苏州市吴江市	叶氏族姑、叶小鸾、汤尹嫔、汤渭君、徐佛、柳如是 ¹	6	
常熟	江苏苏州市常熟市	柳如是 ⁴ 、吴绡 ³	2	
吴门	江苏苏州	董白 ² 、卞赛 ² 、卞敏 ²	3	
长洲	江苏苏州	吴绡 ¹	1	
苏州	江苏苏州	王秀瑛 ¹ 、木桂	2	
吴县	江苏苏州市吴中区	安生、彬娥	2	
金陵	江苏南京	高玖 ¹ 、马湘兰 ¹ 、柳如是 ² 、李十娘、董白 ¹ 、顿文、王秀瑛 ²	7	
南京	江苏南京	韩约素	1	
上元	江苏南京	卞赛 ¹ 、卞敏 ¹	2	
江都	江苏扬州市江都区	吴湘 ¹ 、沈素琼 ¹	2	
扬州	江苏扬州	田妃之母、田妃 ¹	2	
如皋	江苏南通市如皋市	董白 ³ 、石韵仙	2	
仁和	浙江杭州	黄修娟	1	浙江省 共 6 人： 杭州市 3 宁波市 2 浙江省 1
武林	浙江杭州	马文玉 ² 、14 沈素琼 ²	2	
浙江鄞县	浙江宁波市鄞州区	吴湘 ²	1	
浙江慈溪	浙江宁波市慈溪市	张鸿逵	1	
浙江	浙江	卞赛 ³	1	
松江	上海市松江区	柳如是 ³	1	上海市 共 2 人
青浦	上海市青浦区	唐小燕	1	
闽	福建	卞敏 ³	1	福建省 共 1 人
粤东	广东	粤东寡妇	1	广东省 共 1 人

① 在该栏中,但凡重复的人名之后均上标有序号,它们代表着这些女性琴人所到之处的先后次序。

(续表)

古地名	今地名	人 名	古各地 人数	今各省 市人数
宁远府会理	四川凉山彝族自治州 会理县	高玖 ²	1	四川省 共 1 人
江夏	湖北武汉	呼文如 ¹	1	湖北省 共 2 人
黄州	湖北黄冈	呼文如 ²	1	
北京	北京	田妃 ² 、侍范、侍薛、徐家太夫人、徐烈 妇、徐家四婢	9	北京市 共 9 人
山东莒州	山东日照市莒县	夏云英 ¹	1	山东省 共 1 人
晋府	山西太原	秀云	1	山西省 共 1 人
河南开封府	河南开封	夏云英 ²	1	河南省 共 2 人
汝宁	河南驻马店市汝阳县	崇昭王妃钟氏	1	

对照上表的古今地名可知,若以今天的中国版图而言,明代女性琴人的身影只在全国不到三分之一的省份中出现,且东至上海、南至广东、西至四川、北至北京,分布范围并不太广。从分布区域来看,大部分女性琴人都生活在长江流域地区,且主要集中在江浙一带。其中,江苏人数最多,有 30 余人,超过了宋元时期出现琴人最多的浙江和明代的都城北京,次则为浙江 6 人,上海 2 人。而黄河流域地区女性琴人的数量还不到前者的三分之一,大多集中在北京,有 9 人。其余各地只是零星地出现了个别女性琴人,如湖北、河南各 2 人,福建、广东、四川、山东、山西各 1 人。先后孕育、形成了浙派、江派、虞山派、绍兴派等诸多琴派的吴越之地,已经成为女性琴人活动的中心,而这完全有赖于该地深厚的经济、人文基础。

两宋以来,吴越经济始终在全国处于最重要的核心地位。自宋室南迁定都临安,杭州便一跃成为全国第一大都会,丝织业更是达到了全国的最高水平。南宋官窑的青瓷制品,也对后世的陶瓷业产生了很大影响。至元,随着杭州城市地位的逐渐下降,掌控着京杭大运河之漕运命脉的扬州脱颖而出。作为全国最大的官盐集散地,扬州的食盐贸易十分红火。盐业的兴盛带动了当地银庄的发展,使扬州成为中国规模最大的金融中心。入明,随着朱元璋定都应天府,南京第一次成为一个大一统王朝的京城,也由此成为全国政治、经济的中心。自永乐皇帝朱棣迁都北京后,南北二京和直隶并立 200 余年。其间,苏州因其繁荣的纺织工业和高度的城市

化进程而成为全国的又一个经济中心。所谓一方水土养一方人,山灵水秀、五谷丰登的江南鱼米之乡,为吴越文人创造了得天独厚的生存环境。同时,在当地重文重教传统的影响下,一种对高层次文化、艺术不断追求的全民意识,也铸就吴越文化的独特气质。

有一个现象值得注意,与以往不同,这一时期的女性琴人中有相当可观的一部分人不止在一地生活,其中有人还到过三四个地方,如柳如是、董白、卞赛、卞敏等。一方面,在商品经济的带动下,各地交通愈加便利,在客观上给女性琴人带来了一定的自由度,从而使其活动范围得以扩大。另一方面,女性琴人中无论是良家妇女,还是青楼女子,她们大多仍从属或依附于其男性亲友。但凡他们的生活环境发生了变化,她们也就会随之而动。

三、明代女性琴人的社会角色

有明一代,女性琴人多元的社会角色,显示出社会各阶层女性对于琴乐的兴趣和尚好。这其中,既有依然是紧密维系于男性文人的女性琴人,也有具有其独立人格的女子;同时还有一些是兼有从属性与独立性而为一体的女子。

经大致梳理,明代女性琴人的社会角色包括以下几类^①:

1. 君王之女眷(崇昭王妃钟氏¹、田母²、田妃³、徐家太夫人、徐烈妇¹);
2. 君王之宫人、婢女(夏云英¹、侍范、侍薛、徐家四婢);
3. 官员之女眷(高玖¹、唐小蒸¹、吴湘¹、叶氏族姑、叶小鸾¹、田母¹、田妃¹、柳如是³、黄修媚¹、卞赛¹、卞敏¹、吴绡¹、彬娥¹、石韵仙¹);
4. 文人之女眷(高玖²、汤尹嫔¹、汤渭君、董白²、韩约素²、张速鸿¹、沈素琼¹);
5. 曲师、伶人之女眷(顿文¹、王秀瑛²);
6. 妓女(马湘兰¹、呼文如¹、齐景云¹、马文玉¹、徐佛¹、柳如是¹、李十娘、董白¹、顿文²、韩约素¹、卞赛²、卞敏²、秀云¹、王秀瑛¹、沈素琼³);
7. 女尼(夏云英³、卞赛⁶、安生¹);
8. 女道(卞赛⁵);
9. 女音乐家(崇昭王妃钟氏²、顿文³);
10. 女诗人(夏云英²、高玖³、唐小蒸²、马湘兰³、呼文如²、齐景云²、吴湘²、马文玉²、叶小鸾²、汤尹嫔²、柳如是²、黄修媚²、吴绡³、沈素琼²、安生²);
11. 女词人(马湘兰⁴、呼文如³、汤尹嫔³、顿文⁴、张速鸿²、吴绡⁴、石韵仙²);
12. 女书法家(徐烈妇²、卞赛³、彬娥²);

① 在以下各类中,但凡重复的人名之后均上标有序号,它们代表着这些女性琴人社会身份转换的先后次序。

13. 女画家(马湘兰²、呼文如⁴、马文玉³、汤尹嫔⁴、田母³、徐佛²、卞赛⁴、卞敏³、秀云²、吴绡²);

14. 女金石家(韩约素³)。

以上十四类社会角色中,前八类是按女性琴人的身份来划分的,其中一至五类都清一色贴着男性的标签,作为家眷的女性只是男性的附属品;六至八类是具有独立的社会身份。后六类是按技艺划分的,除第九类是指包括作曲家、演奏家在内的音乐专家以外,第十至十四类是指包括文学、绘画、篆刻等音乐以外的各类专家。但事实上,这一时期女性琴人大多扮演着双重或多重社会角色,如马湘兰、吴绡、呼文如、汤尹嫔、卞赛等,其中尤以一身才华却一生坎坷的卞赛最为突出。一方面由于她们自身怀有多种技艺,一方面在其周遭环境的影响下,这些女性琴人的社会角色始终在频繁地转变,从而会出现一人标贴有多种社会符号的现象。而这也是明代女性琴人群体,不同于之前历代女性琴人群体的又一个值得思考的问题。

由于明朝皇帝大多以儒家治国,重用儒生,明朝成为一个文人占据主要说话权地位的时代。无论官场还是江湖,文人都比较吃香。而以琴棋书画为表征的艺术化的文人乐活方式,无疑已对维系于文人士大夫阶层的女性群体产生了潜移默化的影响。是故,在官员和文人之女眷中能琴者仍较为普遍,而由女诗人、词人、书法家、画家、金石家等女道、女尼、妓女共同汇聚而成的开始萌发自由、独立思想的女性琴人队伍,在此时亦迎来了史无前例的壮大。其中尤其是包括歌姬、歌伎、营妓、诗妓、教坊妓、名妓等各类妓女的集中出现,可谓这一时期最不可思议的文化现象。这些社会地位低下且甚至命运悲惨的青楼女子,或长于琴棋书画、或长于诗词歌舞,尽管也会对文人士大夫有所依附和寄托,但却与拘囿于庭院的闺阁女子形成分庭抗礼之势,在女性琴乐文化的发展中交相辉映。

结 语

通过以上对收录于《琴史续》、《历代琴人传》中既有明代女性琴人史料的整理和分类,同时搜寻、比较、充实了来自文学、诗词、绘画领域的大量史料,笔者对明代女性琴人进行了尽可能详尽的考证。在理清各位琴人所生活的年代、其所活动的范围、其所持有的社会身份,其所掌握的相关艺能,以及最重要的是与她们相关的人物关系之后,笔者进一步对这一时期女性琴人从其时期分布、地域分布、社会角色等方面做化零为整的统计、分析和探讨,最终对其在发展进程中所体现的社会、文化特征等问题提出以下观点:

一、众所周知,在琴史中,女性琴人向来是被忽略的部分。尽管在由男性主导的古琴音乐文化中,女性琴人属于非主流群体,但自上古以来,她们其实就从未间断地出现在人们的视野中。且其规模日益壮大,至明清时达到鼎盛,而这其中的明

代是其发展关键的一环。

二、从其地区分布来看,明代女性琴人的活动范围虽然不如之后的清代来得广阔,但南众北寡的格局确已基本奠定,而尤以江浙为甚。这一点恰可以证明,自宋南渡以来至明中叶,古琴音乐文化中心已不在有着众多名都的燕京之地,而是在文化底蕴深厚的南方吴越之地。

三、历来,古琴被视为中国文人音乐的代表,而文人也由此成为古琴音乐的主体。但从明清时期女性琴人的社会角色来看,她们之中既有生活于宫廷中的后妃、侍女,亦有平民百姓家的闺阁女子;既有文人士大夫身边的家眷,亦有具有独立人格的女性文人、琴师;既有置身庙宇道观的方外之人,亦有色艺俱佳的青楼名妓。女性琴人群体的构成呈现出从所未有的多元化态势,可谓高、低、雅、俗兼而有之。笔者认为,由此正可以透射出,这一时期文人士大夫阶层对中国传统文化尤其是古琴音乐文化的影响,已渗透到社会的各个阶层。而随着整个社会的商业化、城市化进程,古琴音乐文化的发展亦难免有世俗化的倾向。

四、在其家庭的熏陶及其男性亲友的影响下,无论是闺阁还是青楼女性大多只为以琴养性,或以其作为通才教育的一个组成部分,而并未将琴视为一种专门艺术或学术。因此,“善琴”是对其最常见的描述,真正有造诣者屈指可数。但正因为她们与文士名流之间有着从属或依附的关系,对这一特殊群体的研究才会具有更高层次的历史文化价值。

参考文献

著作

- [1] [清]钮琇:《觚賸》(《近代中国史料丛刊续编》第九十四辑),文海出版社,中华民国七十一年十月。
- [2] [清]钱谦益:《列朝诗集》(12册),中华书局,2007年9月第1版。
- [3] [清]钱谦益:《列朝诗集小传》(上下册),上海古籍出版社,1983年10月新1版。
- [4] [清]王昶:《明词综》(《四部备要·集部》),上海中华书局据原刻本校刊,1936年。
- [5] [清]余怀:《板桥杂记》,上海古籍出版社,2000年12月第1版。
- [6] [清]汤漱玉:《玉台画史》,北大图书馆藏线装本。
- [7] [清]黄秩模(编辑);付瓊(校补):《国朝闺秀诗柳絮集校补》(全四册),人民文学出版社,2011年9月北京第1版。
- [8] [民国]周庆云:《琴史续》,梦坡室藏本,1919年刻印本。
- [9] 修君、鉴今:《中国乐伎史》,中国文联出版公司,1993年9月第1版。
- [10] 许健:《琴史初编》,人民音乐出版社,1982年8月北京第1版。
- [11] 易存国:《琴韵风流》,百花文艺出版社,2004年1月第1版。
- [12] 易存国:《中国古琴艺术》,人民音乐出版社,2003年11月北京第1版。
- [13] 查阜西:《历代琴人传》(全六册),中国音乐研究所、北京古琴研究会,1965年8月。

论文

- [14] 吴安宇:“清代琴人的社会构成与群体划分”,《天津音乐学院学报》,2010年第3期。
- [15] 朱江书:“历代道教琴人述略”,《音乐探索》,2002年第2期。
- [16] 陈宝良:“明代文人辨析”,《汉学研究》第19卷第1期(民国90年6月)。

词典

- [17] 辞海编辑委员会:《辞海》(全五册),上海辞书出版社,1999年9月第1版。
- [18] 张之、沈起炜、刘德重:《中国历代人名大辞典》(全二册),上海古籍出版社,1999年12月第1版。

琴谱

- [19] [清]崇昭王妃钟氏:《思齐堂琴谱》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会《琴曲集成》(第九册),中华书局,1982年11月第1版。

王光祈留学德国及其音乐救国论的产生

王 勇

王光祈是我国“五四时期”有影响的社会活动家,又是中国近代音乐学学科的奠基人。他于1892年8月15日出生于四川温江,1914年春走出夔门来到北京,经历了五四运动前后时代潮流的洗礼,于1920年4月到德国留学,在不断苦读和日夜著述16年之后,于1936年1月12日病逝于德国波恩。其短短44年的人生历程,所从事过的职业颇为繁杂:编辑、书记员、通讯员、半职业政治家、专栏作者、海外特约记者、汉语教师,以及许多只能通称为自由职业而无法按现行行业来划分职称的工作,因此,王光祈所“扮演”过的历史角色颇具多样性。

通常认为,王光祈在中国近代史上的影响,主要在两个方面:

其一,是1918年至1920年间,王光祈联络李大钊、曾琦等人,以他为主,在北京发起组织了“五四时期”著名的新文化社团“少年中国学会”,并且按照他所倡导的再造祖国青春的所谓“少年中国主义”,在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等人的支持下,发起组织了“工读互助团”,意图以不依赖家庭与社会的“男女生活互助”,催生新社会的胚胎,以推动中国社会的变革。

其二,是王光祈于1920年4月留学德国后,从1922年起突然改攻音乐,并且从1923年发表音乐文章,从此音乐著述不断,成为了中国近代音乐学学科的奠基人。

由于王光祈留德之后个人研究方向经历了由政治经济学向音乐学的重大改变,致使今天对于他的研究,也不得不在两个不同的领域分头进行,这确实是一件极有意思的事情。在我们面前,出现了两位身份截然不同的主人公:身为政治家、社会活动家的王光祈和身为音乐学家的王光祈,而这两种身份之间的交替变更,并没有一个以准确时间或者具体事件可以明确隔断的分水岭。在以往的研究中,关

于“音乐学家王光祈”的研究,我们更多地把目光集中在1922年——王光祈宣称改学音乐学以后的时段;而对于作为一位“社会活动家与社会科学著作家的王光祈”的研究,则多集中于他出国之前至1922年间,以至实际形成了对于王光祈身任两个“历史角色”的互不关联的分别论说。而笔者认为对王光祈历经“五四时期”的风雨洗礼,于1920年出国,以记者身份留德,和转学音乐,是有着因果关系,而不能割裂的。

王光祈的留学与“工读互助团”的失败

1919年春,王光祈提出了要建立一种“新生活”的主张,按王光祈自己的说法:“只有一个唯一的动机,就是要避苦寻乐”,在他与好友左舜生商讨之后,左在同年7月于上海《时事新报》上发表了《小组织的提倡》一文,提出了“少数同志组织一种学术、事业、生活的共同集合体,脱离家庭,过共产式的生活”,他还设计了一个“最美最乐的自由世界”的美好蓝图:那是一个桃花源式的大菜园子,园中建一所两层楼房,楼下作为卧室、餐厅,楼上是书房、图书室、会客室还有游戏室等,屋后还要建一个球场用于锻炼身体,他甚至还考虑到厨房与厕所要建在不同的方向,这样有利于卫生,菜园子大小要适中,正好够十几个人种植所需要的粮食蔬果。他还很认真的规划了菜园子里的生活作息安排:每天种菜两个钟头,读书三个钟头,为了介绍外来文化还要翻译书籍三个钟头,这八小时工作以外,便是自由活动时间,他们还要教化周边的农民,在菜园子里办平民学校,周末还要开演讲会,放留声机给农民听,他认为“天真烂漫的农夫是我们极其亲爱的,我们纯洁青年与纯洁农夫打成一气,要想改造中国是很容易的。”^①

菜园子的梦想当然没有实现,王光祈并没有灰心,农村不行,他就将目光转向了在城市中建立他的小组织新生活。1919年12月他发表《城市中的新生活》^②正式提出:“数月以前,我与左舜生君讨论小组织问题,注重乡村间的新生活,今天我们提倡的是城市中的新生活。新生活由乡村转到城市,也就是由桃花源式的菜园子变成了工读互助团。”在王光祈的筹划下,李大钊、陈独秀、蔡元培、胡适、周作人、高一涵、张崧年、罗家伦等纷纷支持,十七位知名人士联名发起“北京工读互助团”,他们不仅撰文鼓吹,自己也慷慨解囊,例如刚刚出狱的陈独秀一下就捐了三十大洋,王光祈表示要捐款一百大洋,每月十元,分十个月捐出(当时王光祈在清史馆任书记员,每月收入三十元),工读互助团的启动资金很快到位,并有数百名青年前来报名参加。

① 王光祈:“致夏汝诚先生书”载于《少年中国》第一卷第2期。

② 该文载于1919年12月4日《晨报》副刊。

1919年12月下旬,仅用了半个多月的筹备时间,北京“工读互助团”就宣告成立,主要成员有何孟雄、施存统、俞秀松、罗汉、李实、缪伯英、刘伯庄等。团员们一面从事食堂、洗衣、印刷、装订、织袜、缝纫、刺绣、补习英文、制造小工艺品和贩卖商品等体力劳动,一面分别在各校听课。为了实现没有任何约束的“共产主义”,他们在进入这个团体后,就宣告脱离家庭关系、脱离婚姻关系、脱离学校关系,在团体内“绝对实行共产”。一时间,工读互助团成为了一个社会热点,各地报章纷纷撰文介绍讨论,在青年知识分子中形成一股风潮,甚至一些学界领袖也为之激动不已。1920年1月,一向持重的蔡元培先生在所做的题为《工读互助团的大希望》演讲中,竟然提出:“凡事空话总不如实行,大的要从小的做起。要是我们空谈世界主义,一点没有实行的预备,柏拉图的共和国发表了已经三千多年不是至今还没有实现么?现在少年中国学会的工学互助团是从小团体脚踏实地的做起。要是这种小团体一处一处地布满了,青年求学的问题,便可解决,要是感动了全国各团体都照这样做起来,全中国的最重大问题也可以解决,要是与世界各团体联合起来,统统一致了,那就是世界上最大的问题也统统解决了,这岂不是最大的希望吗?”

在蔡元培的肯定下,不少城市纷纷效仿,1920年1月,湛志笃等人在天津发起成立工读印书社;2月,恽代英等人在武汉发起成立武昌工学互助团;3月,陈独秀、王光祈、左舜生、康白情、张国焘、刘清扬、毛泽东、彭璜、肖子暲等26人发起成立上海工读互助团。

正当上海在如火如荼地策划工读互助团时,北京的工读互助团开始出现危机,在团员俞秀松^①致书给其父好友骆致襄的信中,我们可以看到当时的真实情况:“我们这个团,现在生活非常难以维持,因为现在社会制度的下面,想拿半天劳工所得的工资,万难维持全天的生活”,“我和存统^②两人做事,想急进一点,认这个‘工读互助团’不是久长之处,所以我们决计就要离开此地,到别的地方去了。”^③3月23日,北京工读互助团第一组召开会议决定,组内各人自由另找工作,这等于宣布第一组的解散,这件事情成了整个互助团活动失败的先声。

九天以后,1920年4月1日,王光祈乘坐“保加来”(Paul Lecat)号法国邮轮离开上海。

① 俞秀松(1899.6—1939.2),原名寿松,字柏青,又名余寅初,俄文名那利曼诺夫,诸暨坎溪埭村人。1920年1月,参加北京工读互助团。

② 施存统(1899—1970),籍贯浙江金华。又名施复亮,化名方国昌,笔名光亮、亮、伏量、子充、子由、半解。是上海共产主义小组成员之一,曾任中国共产主义青年团第一任团中央书记。

③ 陈绍康“俞秀松、施存统在建团中的地位与作用”载《中国青年研究》1992年第三期。

留德学生中德文化研究会

王光祈从马赛登陆,途经巴黎,于1920年6月1日,来到了德国的法兰克福,在经历了一场难于启齿的感情巨变之后^①,他痛定思痛,重新思考他在德国的术业。放在王光祈手边可以做的事情大致也就三件:

第一,进大学读书。王光祈在赴德之初,就考虑自己的专业方向,希望选择政治经济学。但是法兰克福大学的冬季学期于9月22日开学,德语已有深厚功底的魏嗣銓和宗白华去听课,依然觉得语言上颇有障碍,这给了王光祈一个非常明确的讯息:即便学习了四五年的德语,进入大学都会碰到困难,更何况自己。所以此时就学习一事而言,他只能慢慢从语言学起,而进入德国大学学习,便成为了一个远景目标而已。

第二,特派记者。王光祈留欧,没有获得任何资助,此时为国内撰稿,是他唯一能够维持生活的手段,何况,这笔费用是他和魏嗣銓共同合作,共同使用的。如果不做好记者的工作,就意味着他俩都会失去生活来源。王光祈必需保持着每月写出相当数量的通讯。但是,这并不是王光祈留学目的之所在,对于满心抱负的王光祈而言,如果只是作为一个专职的记者,留德是没有太大意义的。

第三,拓展“少年中国学会”在欧洲的工作。留学法、德的“少年中国学会”会员当时已经超过14人,按照学会章程,是应该建立欧洲分会的,这件事情,王光祈到欧洲之前就曾考虑过,但是,操作上遇到了一些困难^②:

惟经同人会议,以为目前个人亟应从事于语言之补习,不宜多所活动,以耗求学之光阴。本会向来重精神不重形式;既无会务可办,故目下似无急于组织分会之必要。故决议暂从缓办。惟德法两方面,应各举出通信员与征稿员各一人,以尽传达消息征集稿件之责。当经推王光祈君为德国通信员,魏嗣銓君为德国征稿员。周无君为法国征稿员,曾琦君为法国通信员。

也就是说,学会在欧洲目前所能够做的事情,就是为了《少年中国》组织稿件,短期内不可能有其他发展。王光祈当然不会满足这样的现状,他开始考虑在德国,如何才能为他的“少年中国”梦想多做一些努力。

作为一位叱咤风云的社会活动家,王光祈是不太可能真正闭门读书的。既然

① 王勇:《还历史一段真相——关于王光祈留德原因的重新考证》,载《中央音乐学院学报》2007年第二期。

② 见《少年中国》第二卷三期。

自己还不能用德语进行沟通,那么不妨去结识一些会中文的德国人。其时,汉学在德国的发展已经初具规模^①,加之很多德国思想家都在研究由辜鸿铭带去欧洲的中国思想,一时间形成了一股德国人研究中国文化的热潮,而王光祈在此间,也逐渐找到了自己的方向。

王光祈结识了法兰克福图书馆中国图书部的负责人 Schuetz 博士。他是一位东方学家,对于中国、日本、土耳其、印度等文字都有研究,让王光祈惊叹的是, Schuetz 博士的书房内甚至还陈列着一张 19 世纪 80 年代的《申报》。面对这位 20 世纪的《申报》特约记者, Schuetz 博士还是十分热情,由于他热衷于将亚洲国家的诗歌,译成德文,而中文根基十分深厚的王光祈便与他有了共同语言, Schuetz 博士与他一起尝试着将一些中国诗词译成德语。同时,如何利用德国人对于中国文化的好奇,向德国人介绍真正的中国,减少欧洲人对于中国的轻视,便成为了王光祈去思考的问题。在 1920 年 10 月 26 日撰写的《旅德杂感》中,他写道^②:

欧洲人急欲知道中国文明。但是要找一本介绍中国文明的著作终不可得。找来找去只找着一位辜鸿铭先生。于是欧洲报纸杂志书籍上常常都有辜鸿铭三字出现。称他是欧洲人的先知先觉。说他的著述是介绍东方文明的杰作。诸位想想。由复辟派辜鸿铭所介绍的中国文明。究竟是一种什么文明?我实为中国文明寒心。但是中国文明仅由辜鸿铭始传到欧洲。这又是我国一般文化运动家所当引为深耻的。我希望中国青年不要专从事输入。还须注意输出。

同时,他还在考虑,是否能够东、西方文明携手,创造出一种新的更佳的文明方式。他联合魏嗣銓、郑寿麟、詹学时、张梦九、陈鹤鸣、孙少荆、金其眉、宗白华、吴屏、王达生等十人,发起了“留德学生中德文化研究会”,其中“少年中国学会”的会员占了半数以上。在这个文化研究会的章程中,我们可以清楚看到王光祈的兴趣,已经逐渐转移到了文化交流层面^③:

我们以为世界的和平,与人类的幸福,要建筑在各民族的了解和同情上面。我们又以为东方文化与西方文化皆各有所偏,在人类的历史上,已经给我们许多痛苦和教训。假如我们人类自认是一种智慧的反省的进步的动物,便

① 关于德国汉学的概况,请参见宫宏宇“王光祈与德国汉学界”,载《中国音乐学》2005 年第 2 期。

② 《少年中国》第二卷。

③ 《少年中国》第三卷。

应该打破从前自己造出来的民族界限,另创造一种共同合作的生活。我们以为要实现人类共同合作的生活,非使东西两文化结婚,另产生第三种文化不可。我们是生长在东方文化的中国,现在又来在西方文化的德国,便引起一种重大责任。这个责任便是力谋中德两民族的了解和同情,并且产生第三种文化,以实现我们人类共同合作的生活,一洗人类历史上的污点。

这个中德文化研究会规定只有中国人才能够成为正式会员,外国人只可以担任名誉会员;研究会不仅会将德国报刊中与中国相关的文章翻译,寄回国内的报刊转载,而且还将努力在德文报刊上发表关于中国的介绍文章,并对还不能用德语撰写的会员提供翻译,这就比周太玄在法国的通讯社有了更进一步的工作。1921年7月14日,王光祈题为《德国对华的文化政策》一文,被刊载于法兰克福日报上,笔者试译了编者按:

我们对于中国方面的工作,几乎需要从头开始。这个有着4亿人口的国家,对于我们未来的世界关系政策而言,其重要性已经显现得十分清晰。由于这场毁灭性的战争^①,我们的国力变得十分的虚弱,但是,我们的文化依然坚强地存在。如果我们认为,对华文化政策的推广,是为我们获得一个美好的未来而创造基础,那么,这个文化政策应该从哪里开始着手呢?关于这样一个非常重要的问题。在我们的城市中^②,有一位来自中国的朋友,他写的以下这篇文章,给了我们一些重要启示,我们觉得有必要向有关当局积极推荐。

这个中德文化研究会大约存在了一年多的时间,在此期间,他们极为重视中德文化交流中的各种活动,例如,汉学家卫礼贤在久居青岛之后,于1921年回到德国,开始了宣扬中国文化的演讲之旅,王光祈等在法兰克福聆听了他的演讲,并在其撰写的《德国人研究东方文化热》一文中,详细的介绍了此次演讲内容。6月8日,王光祈、魏嗣銓、新任北京《晨报》和上海《时事新报》驻德记者俞颂华、杨继曾等起个大早,去法兰克福附近的达尔模城(现名为达姆施塔特 Darmstadt)听泰戈尔的演讲,并展开了积极的讨论。直到1922年7月,因王光祈、魏嗣銓、张梦九等纷纷离开法兰克福去其他城市学习生活,中德文化研究会工作才告一段落。

与政治上的结盟相比,文化交流是更深一个层面的问题,而要将两种不同的文明结合,去创立一种新的文明形式,这又是多么宏大的一幅蓝图,年仅28岁的王光祈,能够大胆的思考并正面提出这个问题,确实是很超前的一种意识。笔者以为,

① 指第一次世界大战,译著注。

② 指法兰克福,译者注。

正是由于王光祈将他的视野,从政治经济方面,逐渐投向了文化领域的研究,并将此定为自己在德国学习生活的主要方向,这样才一步一步地走上了音乐之路。我们沿着这样一种思路,去考察、去解析他的足迹,许多问题便迎刃而解了。

王光祈转攻音乐考析

1922年7月,王光祈由法兰克福搬迁至柏林。居住在 Mariendorfer 街 16 号,它位于柏林的 Steglitz 地区。与法兰克福的住处相比而言,这里才算得上是真正的郊区,笔者曾经专程走访过这个地区,即使在轨道交通极为便利的今天,它到柏林大学之间所耗费的时间,也要三刻钟以上。居住在此地区的中国人极少,可能一是因为房租相对便宜,二是由于之前与柏林留学学生会的纠葛使得王光祈也不愿意住在中国留学生的聚集区内。

王光祈的房东,是一对非常和善的老夫妻,均已年过七十,对于王光祈十分热情。而王光祈通过与他们的共同生活,对于德国人的家庭生活,也有了更深一步的了解,一些对于德国人普通生活的报导文字,“其得之于此一对老人者,颇属不少。”^①然而好景不长,男主人身患重病,疼痛难忍,于 1923 年 2 月 7 日,一个周三的晚上,在老太太睡着之后,悄悄地潜入厨房,打开煤气开关,自尽而亡。在料理完男主人的丧事以后,老太太觉得自己一个人活下去也没有意思,居然也去吸煤气自杀,随后王光祈不得不四处搬迁,最终落户 Adolf 街 2 号。

这一段时间的经历对于王光祈而言,一定不算愉快,但对于我们今天的研究而言,确实是至为关键的一段历史。根据王光祈的自述,他是 1923 年起决定投身音乐专业的,那么,在这一年多的时间中,他是如何转变的,在此,通过对他的文献研读以及对于当时德国大环境的考察和笔者自己对于德国音乐文化的感知,对于王光祈转学音乐的原因,做出如下解读:

(一) 音乐在德国社会中所起的重大作用

就当时的欧洲而言,传统文化的精华在意大利,近当代建筑与美术的中心则在法国,而德奥则是音乐的国度,音乐无时无刻不在德国人的身边,外国人去德国生活,只要你参加当地的社交活动,就不可能不感受到音乐对于德意志民族的影响。王光祈对于德国人的生活观察是极为细致的,所以很早就注意到不少细节。在 1921 年的夏天,王光祈参加了“德意志国民党”举办的一次郊外活动,有三种情形吸引了王光祈的注意:小朋友的玩具之多;成年人对于政治与生活话题的投入;以及青年人对于随着音乐翩翩起舞的兴趣。对于舞会,他是这样描绘的^②:

① 王光祈:《德国人之婚姻问题》之序,中华书局 1924。

② 王光祈:《中国人之生活颠倒》,载于《王光祈旅德存稿》p. 577, 1936。

与我同去的妙龄女郎及少年男子,既无意于儿童玩具,复无意于讲演政治及畅谈生活;至是,突闻将开跳舞,无不生气勃勃,兴致洋洋。音乐之声一起,男女之防立撤,于是,相依相抱,大跳特跳,直至夜半十二钟,尤不忍归。我素日认为性情庄重,不苟言笑之几个女子,到此,亦莫不眉飞色舞,大有情不自禁之感了。

这种情景,不禁引发了王光祈深深的思考:一次大战之后,德国是一个战败国,而中国是战胜国,而且在美国及英法的联手高压之下,德国正处于经济危机之中,货币大幅度贬值,甚至造成有些地区连粮食也颇有紧张之感,但为什么他们的精神状况却依然健康向上呢?

我是一个外国来宾,而且有无限心事,当然对于儿童玩具、演讲政治、畅谈生活及男女跳舞种种,都没有兴味。我那天自朝自暮,在会场中踱来踱去,一言不发。冷眼旁观,觉得欧洲人自少至老,无不心有所托,情有所泄;所以他们永远是活泼泼的,只知向前进取,不知烦闷悲观。我们中国人则大半落落寡欢,缺乏兴趣。我们二三十岁的青年,有时还比不上欧洲七八十岁老人之兴味浓厚。

王光祈悟出了一个道理:德国人的乐观向上,是因为他们有所寄托,而中国人不仅没有寄托,而且情绪没有地方发泄,于是王光祈得出一个结论,中国青年人烦恼的最大原因,是由于“生活颠倒”,而这种颠倒,是相对于德国人的颠倒。他还在文中提到,德国人到十五岁以后,“情窦初开,遂知有所谓恋爱。其时亟亟所从事的,则为音乐、美术、唱歌、跳舞诸技艺;”而且这种学习,是父母们极为支持的,“虽值此战后经济困难之时,而此种学习音乐跳舞之费用绝不吝惜”,而学习这种技艺的原因,是为了“将来少年时代男女交际场中之用”,于是年轻人“每逢休暇之日,一对一对的初恋男女,互揣乐器,偕往幽静的山林与繁华的园圃,以消磨他们春花秋日的时光”,所以音乐的学习,便成为了青年人享受生活、享受爱情的一个必备技能了。

当然以上这些文字,可能只是王光祈灵光乍现的一种感慨,对于德国音乐的认识,还十分肤浅,但随着他对于德国的了解增多,王光祈对于音乐在德国人生活中所起的作用的思考也就越深入。1922年,在搬迁至 Mariendorfer 街 16 号以后,他撰写了《德国人之婚姻问题》,在此书中,他对于德国音乐的阐述,明显要深入得多:

德国音乐为世界第一,音乐大师中如 BACH、BEETHOVEN、MOZART、WAGNER 皆为世界空前之人物。因此之故,德国人民对于音乐一道,涵养甚深,而且极为普遍,几无人不懂音乐。故世人尝呼德人为“听的民族”,盖谓其两耳特较他种民族为灵敏也。男子多习提琴 VIOLINE(闻相对论始祖安斯坦^①亦颇擅此技)。女子则多习钢琴 KLAVIER,虽值此战后生活困难之时,而为父母者对于此种学习音乐之费从不吝惜。每有男女之会,辄复合奏一曲,引吭高歌,声韵悠然,令人心醉。

他在文中谈到德国上流社会的交际时,音乐起到了很大的作用,列举了两个很有意思的例子。其一,一对属于不同政党的德国青年男女,因为合奏一曲而互生好感,青年男子感叹道:“吾辈人类之相互了解,音乐实远甚于政治。”青年女子亦感慨道:“吾但愿与子终老于音乐之宫矣。”这是让王光祈十分惊讶的,居然持不同政见的男女,会因为音乐上的和谐,而抛开政治观点,在中国,这是无论如何也不可能想像的事情,这使他“足见音乐之魔力”。

而另一个例子,是让王光祈十分汗颜的:他与同学参加德国人的宴会,席间,有德国女郎请中国人奏上一段音乐,无奈,中国同学中,“则十人之内,便有九人不懂,”但德国人直性子,往往坚持邀请不止,无奈之下,便有同学“只好高唱一段‘小东人闯下了滔天大祸’以应之,令人闻之,冷汗直流。盖德国人初不必到上海舞台去领教‘济公活佛’,但从吾辈留学生毫无美术陶养方面观之,已大可想见其中国文化之程度矣。”1922年,王光祈开始学习小提琴。

其实从居住在法兰克福时期,善于思索的王光祈便开始观察,为什么国力已经十分虚弱的德国,它的文化却坚强地存在?是什么在支撑着这个战败国家人民的意志?又是什么使德国战后的工业和人民生活水平快速地回升?如果能够寻找出答案,那么对于同样处于水深火热之中的中国,是不是能够有所启示?自己的“少年中国”梦想是不是能够早日实现?随着王光祈对于上述这些问题答案的追寻,一个让王光祈不曾料到的答案却渐渐浮出水面,音乐在德国人的生活中所起的作用,实在是太大了。

(二) 对于中国“礼乐”的思考

随着王光祈对于德国人生活的深入了解,他感到,音乐无异于德国人精神食粮。探求欲很强的王光祈决定去了解一下德国人的音乐历史,同时他也在思考一个问题,音乐对于德国人来说,有那么大的功能,对于中国人来讲,又意味着什么呢?不久,王光祈便找出了答案,1923年9月,他的连载报导《德国人之音乐生活》

^① 指相对论发明者爱因斯坦。1921年9月22日,王光祈曾于法兰克福写了《我所知道的安斯坦》一文,1922年初刊载于《少年中国》“相对论”专号上。

(共十篇)也随之问世。在头尾两篇稿件中,王光祈已经鲜明地流露出他即将转学音乐的讯息。

王光祈开宗明义地提出,中华民族能够在数次的外族入侵之后,坚强地繁衍至今,是因为我们所具有“民族性”。但今天,我们的国家面临着衰亡,就是丢失了这种“民族性”。这种以“爱和平,喜礼让,重情谊,轻名利”为内容的“中华民族性”是建立在孔子的学说的基础之上,而孔子的学说则“完全建筑于礼乐之上,所谓六艺亦以礼乐二字冠首”,礼乐与中华民族的兴衰是有着直接关系的,所谓“礼乐不兴,则中国必亡”。在谈到东西方音乐比较之时,他表示中国音乐的宗旨十分高贵,但形式太过简陋,而西洋音乐经过数千年不间断的进化,“皆超过吾国旧有音乐百倍以上,其尤令人注意者,即处处用科学方法,以研究音乐,大可引为改造吾国音乐之师资”。最后,他提出了自己的想法:^①

吾人如欲扫除中国下等游戏,代为高尚娱乐,廓清残杀阴氛,化为和平祥气;唤起将死民族,与以活泼生机;促醒相仇世界,归于大同幸福;舍音乐其莫由。吾所日夜梦想之“少年中国”能否实现,吾将以是卜之。

在这里,王光祈把孔子的思想,“少年中国”的理念以及音乐的手段,结合成了一个有机的整体,正是这样一种逻辑关联的建立,使得王光祈把音乐变成了实现自己终身目标“少年中国”的一种手段,这才使得日后,他是那么坚决地走上音乐道路,义无反顾;这也使得他始终能够有一个理由说服自己、说服朋友,因为音乐变成了一种振兴民族大业的方法,坚持音乐,就是坚持救国。当然,在他撰写此文的时候,也许对于音乐救国这一途径,还不那么具有把握,所以用了“吾将以是卜之”这样的字眼。但这种犹豫是极为短暂的,在系列报导的第十篇《音乐中的民族主义》一文的结尾,他已经表露出投身音乐的决心:^②

吾国素以“礼乐之邦”自豪于人,礼也者,小而言之,则为吾人起居进退之仪,大而言之,则为日常待人处世之道,要之,所以指导吾人外面之行动者也。乐也者,小而言之,则为陶养吾人性灵之具,大而言之,则为散布人类和平之使,要之,所以调谐吾人内心之生活者也。吾国孔子以此二事,养成吾人今日之“中华民族性”,繁衍于大地之上,与各强族并存,虽屡为人所征服,而终不至于灭亡者,赖有此也,今日虽濒于危殆,而吾当犹可致力,使吾颓废民族复兴者,亦赖有此也。至于古礼古乐之不宜于今者,吾当自应起而改造之,以应世

① 王光祈:《德国音乐与中国》,载《申报》1923年10月7日。

② 王光祈:《音乐中之民族主义》,载《申报》1923年10月21日。

界潮流,而古人制礼作乐之微意,则千古不磨也。今人竞言“爱国救国”从事政治改革运动矣,而吾当则更请先言“爱族救族”,从事社会改革运动,盖未有社会不良,而政治能良者也,未有民族不强,而国家能强者也,唤醒民族改良社会之道奈何,曰自礼乐复兴始。

笔者以为,当王光祈撰写完《德国人之音乐生活》之后,他已经决定要身体力行地去复兴礼乐,并且定下了一个基本方针,那就是用西方人治乐的科学方法,去复兴孔子提倡的“礼乐”精神。所以,王光祈“治乐”的目的,绝对不是为了单纯地改进中国落后的音乐面貌,而是站在一个政治家的立场上,希望独辟蹊径,找到救国良方。王光祈在以后的多篇著作的序言中都提到了复兴礼乐与实现“少年中国”理想之间的关系,甚至在《少年中国运动》一书中,花了大量篇幅去讲述了如何靠音乐兴国的理论,最终让他感到无奈的是,即便是会中的好友,对于此能够持认同、理解态度的也寥寥无几,不少留德同人,在离德回国时,还规劝他,以而立之年,再学西方音乐,实在是不明智的选择。

不过王光祈是个很执著的人,又是一个行动能力极强的人,既然定下了方向,他马上便展示了其惊人的学习能力:两个月后,拿出了第一本音乐专著《欧洲音乐进化论》,他写到:

中国音乐既那样衰落,西洋音乐又这样隔阂。究竟怎么样办呢?依我的愚见,我们只有从速创造国乐之一法。现在一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐,然后再利用西洋音乐科学方法,把他制成一种国乐。这种国乐的责任,就在中华民族的根本精神表现出来,使一般民众听了,无不手舞足蹈,立志向上。

因为要利用西洋科学方法,所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化。在西洋音乐进化中,占最重要地位的,是希腊、意大利、德意志、法兰西、英吉利等国;所以我作西洋音乐进化论,亦只限于欧洲方面。

对于王光祈而言,这种写作的过程,就是他自己学习的过程,虽然有许多德语文献可以参考,但是他当时并不具备流利阅读的水平,所以宗白华回忆说:“翻字典读德文书,是一件如何繁杂的事情,然是他有匪夷所思的成就,所以他的学问,是完全靠自己研究了解的,是用自己聪明得来的。”王光祈边翻译、边理解、边思考,很快就由一个音乐的门外汉,变成了对于西方音乐最系统、最专业的中国传播者。自此之后,“音乐救国论”贯穿了王光祈的一生。

华章伴银屏 管弦传佳音

——纪念国立音专老校友、著名指挥家陈传熙先生

金 桥

陈传熙先生 1916 年 5 月出生于广西龙州县水口关,那里同越南仅是一河之隔。虽然当地文化教育落后,父母却非常重视儿女的培养,聘请了家庭教师上门教授文化知识。而家中的一架风琴,也成为童年的他最好的玩伴。他不仅无师自通地掌握了各大调音阶在键盘上的位置,甚至还能弹奏出完整的曲调。七岁那年,为躲避军阀混战,父亲带领全家到越南凉山避难,凉山的法国驻军拥有一支配备齐全的铜管乐队,而这支军乐队每逢周末的绕城行进吹奏,成了传熙和哥哥每周一次的“节日”,出于好奇和对音乐的喜爱,他们不仅尾随军乐队绕山城一周,甚至在乐队回营之后仍不舍离开。久而久之,那雄壮、激昂的铜管乐声深深印在少年传熙的记忆深处。

1927 年,11 岁的传熙随家迁居越南海防市,并进入广东华侨开办的时习中学就读。令他感到惊喜的是,学校除了教授五线谱等乐理知识外,居然还有一支学生铜管乐队。校方出资购买了一套乐器,并请来法国教员教学生们学习吹奏。虽然由于年龄尚小,少年传熙最初未被录取为乐队员,但经过长时间的软磨硬泡,他的诚意终于打动了乐队指导,成为学生铜管乐队一名活塞键短号的号手。除了学习吹奏管乐器,法国教员还对学生们进行视唱练耳训练,以使他们尽快地适应管乐队的合奏排练,传熙的固定音名视唱方法就是从那时开始练成的。他的高中阶段是在广西南宁度过的,当时的南宁音乐生活相当贫乏,平时能见到的乐器除了姨妈家的风琴之外,也就只有简单的口琴了。他一边自己练习吹奏口琴,一边在课外阅读丰子恺的《音乐入门》、《十大音乐家小传》等音乐书籍。如果不是 1935 年那一场具有特殊意义的音乐会,或许他仍会是广西边城中一位普



图1 1935年国立音专开学典礼合影——最后第二排右四为陈传熙

通的音乐爱好者。

1935年初,萧友梅先生主持的(上海)国立音专专程到广西招生,招生消息注明,考试成绩最好的第一名学生享受官费待遇,这实际上就是萧友梅为改变边远地区音乐人才奇缺的现象,专门向国民政府教育部提出的“定向培养”计划,即由部分偏远省份各选送、资助1-2个学生到上海国立音专学习,毕业之后再回原地工作。为了扩大招生考试的影响,国立音专的几位师生在南宁举行了音乐会,参加演出的有音专教授应尚能先生,音专学生丁善德(钢琴/琵琶)、戴粹伦(小提琴),还有刚从音专毕业不久的广西人满谦子(声乐,在音专读书时名叫满福民)。尤其是丁善德,在音乐会上既担任钢琴独奏、伴奏,还担任琵琶独奏,整场音乐会上时时处处都有他的身影,给刚刚高中毕业的陈传熙留下了深刻的印象,原本就对音乐情有独钟的他毫不犹豫地决定报考国立音专,并且如愿以偿以第一名的成绩获得了政府资助。这对于兄弟姐妹众多,家庭收入又有限的陈家来说,无疑是一个大好消息。当时国立音专一学期的学费是20块银元,相当于大约四担大米的价钱,并不是一般家庭都能负担得起的。

1935年国立音专入学的学生有20多个,是历届以来比较多的,除了广西、甘肃、陕西、山东等省市的教育厅按“定向培养”计划选送的学生之外,学校还录取了来自四川、北平、徐州、南京、汉口等地的学生。当时的国立音专学制分为本科、师范科、本科预科(即高中班)等,其中师范科学生的学习年限较短,它的水平与本科预科大致相当,对学生的要求相对较低。师范科学生的主课只有钢琴和声乐两样,主课考试成绩规定60分为及格,本科预科班的主课考试成绩则要75分才及格,师

范科学生的人数比本科学生较多一些,学费也便宜一些,一个学期的学费为 10 块银元。由于是边远省份选送的学生,陈传熙本来应该作为师范科学生入学,但当时的教务主任黄自见他年纪较轻,又有乐器演奏基础,就让他进入高中班(本科预科)学习,主修钢琴,后兼修双簧管。

19 岁才开始学习钢琴,即便在当时也显然是起步太迟了,然而倔强的陈传熙却不相信自己学不好这件乐器,经过刻苦的练习和名师的指点,他的钢琴演奏水平突飞猛进。从第一学期的拜厄、布格勒斯,到第二学期的小奏鸣曲,他仅用两年便顺利通过了初级考试。陈传熙在国立音专的首位主课老师是李惟宁,两年之后由继任教务主任陈洪安排,又换到来自圣彼得堡的钢琴教授拉查雷夫(Boris M. Lazareff)的班上。当时国立音专最好的两位钢琴教师,一位是查哈罗夫(Boris Zharoff),另一位就是拉查雷夫。1940 年后,他还师从上海工部局乐队的演奏家吉拉德罗(Giradello)学习双簧管演奏,成为这种西洋木管乐器在我国最早的专业演奏者。

音专当时的教育方针可以说是兼收并蓄的,如钢琴组的教学大纲由拉查雷夫教授制定,国乐组的教学大纲则是由朱英先生制定。除了专业课之外,本科生还必须上英文、国文、和声、曲式分析、音乐欣赏、语音学、视唱练耳等等。音专当时的课程设置和结构框架基本参考了欧洲音乐学院的体制,但是又加入了中国国乐的内



图2 20 世纪 70 年代陈传熙指挥上海电影乐团赴工厂演出

容。如萧友梅先生亲自授课的课程,除了研究语言与音乐在歌曲创作中的结合问题的“语音法”,还有实际上就是中国古代音乐史的“旧乐沿革”,萧友梅先生非常注重作曲时曲调的变化与中国语言中四声的音调变化之间的关系。

1944年,陈传熙出色地通过了毕业考试,以高分从上海音专毕业,他的毕业演奏会是在北京西路、石门路口的一个演奏厅中举行的,曲目包括巴赫、莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特、德彪西等作曲家的经典钢琴作品。那时的上海正被日本侵略者占领,国立音专从“市中心”江湾的校舍搬到了公共租界中临时租借的校舍。在当年与他同样由边远省份选送到国立音专学习的同学中,他是唯一修完国立音专所有课程,拿到音专毕业证书的学生。(由于1937年之后抗战正式爆发,其他几位同学回到所属省份之后没能再回学校完成学业。)当时的上海国立音专正式毕业生的人数很少,但这些毕业生的质量都很高,他们中的大部分人后来都成了我国音乐事业的栋梁之材。

抗战胜利后,“国立上海音乐专科学校”自重庆迁回上海。由陈又新、丁善德创办的私立音专的所有学生也被并入国立音专,并在市中心的原国立音专江湾校舍恢复办学。吴伯超在南京主持“国立音乐院”,那时在常州天灵寺开办国立音乐院附设幼年班;戴粹伦在江湾主持上海音专,同时在它的东面也办了上海音专少年班。陈传熙1946年被聘为上海市政府交响乐团(即原上海工部局乐队)双簧管演奏员,成为当时团内为数不多的华人音乐家之一,同时他还为国立音乐院幼年班和上海音专少年班教授视唱练耳和双簧管。作为中国第一代双簧管专业演奏家,他后来还带教出郭俊杰、陈素安、王小寿、牛占英、陈国昌、沙剑麟等学生,成为中国双簧管演奏艺术名副其实的“祖师爷”。

1949年之后,陈传熙同时在上海交响乐团和上海音乐学院任职,交响乐团的演出活动十分频繁,乐团决定在常任指挥黄贻钧之外增设一名指挥,人员则通过考核从本团演奏员中选出。听觉敏锐又接受过学院系统训练的陈传熙,在这次选拔中脱颖而出,经过严格考核而成为上海交响乐团的一名指挥。在之后的5年时间里,“半路出家”的陈凭借自己的智慧和努力,指挥乐团成功举办了600多场音乐会,也积累了古今中外大量的交响音乐作品曲目。



图3 陈传熙先生2007年校庆期间在江湾音专旧址



图4 退休之后的陈传熙 2000年6月
在家中阳台的留影

1958年,为了支持中国电影事业的发展,陈传熙被调往成立不久的上海电影乐团担任指挥,这对于年富力强的他来说无疑是一次新的挑战。电影音乐既有自身的艺术规律,又要与影片画面紧密结合,二者之间的配合精度有时会达到几十分之一秒,而音乐进入和淡出的分寸,又完全掌握在指挥家的手中。在长期的配乐实践中,陈传熙获得了“秒表指挥家”的美誉,他对于影片画面与音乐节奏之间的关系具有一种惊人的直觉,在他的指挥棒下,乐队演奏的时间长度、音量强弱、情绪起伏,总能够与电影画面配合得恰到好处。

在为60—70年代的外国影片制作译制片音乐时,陈传熙又遇到了新的难题。由于当时国内多轨录音技术尚未采用,因此在抹去原文对白的同时,伴奏的音乐也被抹去了。如何还原这些精彩的配乐,并且与原片中的

音乐互相衔接好,成为译制片配乐特殊的困难。陈传熙充分发挥了他天赋的敏锐听觉和扎实的视唱练耳功底,硬是将原片配乐中每个声部的音符听写出来,根据原来的编配重新演奏、录制缺失的音乐片断,再将这些片段与原片配乐衔接起来,完成了这项被他称为“打补丁”的艰难工作。当我们听到这些经典译制片天衣无缝的国语对白和优美配乐时,又有谁意识到这其中凝结着多少译制片配音演员和电影音乐工作者的心血呢?

自1958年担任上海电影乐团指挥以来,陈传熙在其40余年的执棒生涯中,为近600部故事片、美术片、科教片、译制片配乐指挥,其中包括经典国产影片《林则徐》(1959)、《红色娘子军》(1961)、《李双双》(1962)、《牧笛》(1963)、《阿诗玛》(1964)、《舞台姐妹》(1965)、《渡江侦察记》(1974)、《天云山传奇》(1980)、《阿Q正传》(1981)等,陈传熙也成为中国电影屏幕上出现频率最高的名字。除了电影音乐之外,他所指导的上海电影乐团也演奏了不少中外作曲家的交响音乐和民族管弦乐作品,吕其明的交响诗《红旗颂》,就是在1965年“上海之春”开幕式上,由陈传熙指挥上海交响乐团、上海电影乐团、上海管弦乐团联合首演并获得成功的。由于他为中国电影和音乐事业做出的杰出贡献,2005年6月12日,中国电影基金会、中国电影音乐学会授予他“当代中国电影音乐特别贡献奖”;同年举行的第二届中国音乐金钟奖颁奖仪式上,他又被授予“中国音乐金钟奖终身荣誉勋章”。



图5 陈传熙先生、陈聆群先生 2007 年在江湾音专旧址的合影

退休之后的陈传熙先生淡泊名利、不求闻达,同家人一起平静地生活在上海徐汇区五原路的那栋老式小楼中。笔者 2000 年因论文写作采访他时,先生还是那么思维敏捷、精神矍铄,谈起音专发生过的往事仍如数家珍,对老校长萧友梅先生、教务主任黄自先生、陈洪先生充满感激。晚年的陈传熙先生常说自己“一生没有什么大成就,说来一切都很平常”。然而,就是这样一位“平常”的老人,却以自己的非凡成就和崇高艺德为后人所敬重。2004 年 11 月 29 日,在上海市文联交响乐团的音乐会上,陈传熙先生以 88 岁高龄压轴登台,用一首半个世纪前他初执指挥棒时演出的巴赫《前奏、圣咏与赋格》,为自己的指挥生涯画上了一个圆满的句号。

2007 年 11 月,上海音乐学院的新老校友们齐聚一堂,庆贺母校 80 周年华诞,92 高龄的陈传熙先生也兴致勃勃地参加了这一盛会,在上海江湾的老音专旧址,昔日的学生们争相与他合影留念,他也善解人意地一一满足了同学们的要求,而这也是他最后一次参加校庆的活动。

如今先生虽已驾鹤西去,但他为后人留下的那些银屏乐章,还有他对音乐艺术孜孜以求的精神,却将久久留存在我们的记忆深处。

谨以此文对陈传熙先生表达最深切的哀悼和怀念!

——原载《音乐艺术》,2012 年第 1 期

二、音乐分析学——方法实践

20 世纪下半叶音乐语言特点及结构类型

钱亦平

20 世纪在欧洲音乐的发展中是一个繁花似锦的时代,各种流派层出不穷,因科技革命而产生的新技术、新手法对音乐创作产生深刻的影响和变化,离经叛道的思想和激进极端的试验比比皆是。各流派间的理念时有对立冲撞,各种派别就在这样一种纷繁复杂的情况中并存、发展。

音乐语言从小层结构直至大层结构彻底脱离传统,是 20 世纪下半叶音乐作品风格的直接体现;音乐流派繁复纷呈,配以众多参数的加入,与 20 世纪下半叶曲式类型有密切关系。

与 20 世纪上半叶相比,20 世纪下半叶在上述种种方面走得更远,创新更多,表现更加极端,情况更为复杂。可以说,从音乐语言的构成和组织原则等方面都彻底颠覆了传统的做法。并且,各种现象交织,互融的情况比任何一个历史时期都要密切和复杂,不仅体现在音乐语言、音乐技法,也体现在作品的结构方面。这就为理论工作者们在归纳 20 世纪、特别是 20 世纪下半叶音乐作品的结构类型带来一定的困难。

本文从音乐语言——作品构成的参数——作品的结构原则和类型这样一个路径进行,试图对 20 世纪下半叶音乐作品的结构类型进行分类观察。

一、20 世纪下半叶的音乐文化倾向及音乐语言特点

20 世纪下半叶音乐文化的倾向及音乐语言特点主要表现在以下几个方面。

(一) 东西方艺术因素的互相渗透

西方的先锋派作曲家积极地用东方因素创作,而东方的先锋派作曲家在用西

方传统体裁创作时积极创新,努力融合自己民族文化的特性。首先体现在题材方面,如布莱兹的戏剧配乐就叫做《杨贵妃的黄昏时光》(1967年)。其次体现在理念方面,施托克豪森为6位歌手写的声乐曲《音准》(Stimmung, 1968年)没有采用传统欧洲的宗教理念,而是受东方文化的启发,全曲基于一个九和弦:



虽采用电子音响技术,但获得的犹如处于催眠状态的音响显然与“吾道一以贯之”的理念相接近。而凯奇的某些偶然音乐作品的操作方法则受到中国“易经”的启发。再次体现在色彩情调方面,布列兹为女中音、中音长笛、吉他、颤音琴、宰洛林巴琴、打击乐和中提琴写的声乐曲《无主之锤》(Le Marteau sans maître, 1953—1955年)中,木琴的音色类似非洲的乐器“巴洛风”,古拜杜林娜为7件日本箏写的室内乐曲《觉醒前的清晨》(1993年)中,吉他的音响类似日本箏。^①

(二) 演奏者和听众的变化

20世纪以来,尤其是下半叶,过去在演奏者和听众之间严格的界限开始被打破,甚至作曲家和演奏家之间的界限也开始磨去,有时听众被拉入演奏过程,有时乐器的选择交由演奏者决定,有时作曲家和演奏家(包括指挥家)共同参与创作,过去习以为常的“res facta”(做好的东西)现在变成“non res facta”。施托克豪森的室内合奏作品15首《七天》(Aus den sieben Tagen, 1968年),对于每首乐曲均赋予诗或文字,在意图制造的气氛、为达此目的应采用哪种合适的演奏方法以及二者的结合等作提示,其他则由演奏者去充分发挥。贝里奥采用卡明斯的“1923—1954年诗作”为女声、竖琴和两件打击乐器写的《圆圈》(Circles, 1960年),重奏组的座位呈半圆形,女歌唱家沿着重奏组走动,有时混在其中,并且作曲家给予歌手以选择的自由,歌手可以唱作曲家在谱上标明的音,也可以唱邻近的音。古拜杜林娜为室内合唱队和室内重奏写的《现在到处是雪》^②在演出的过程中合唱队成员沿着大厅运动。在克赛纳基斯的乐队作品《构造活动》(Terrèktoth, 1966年)中,将听众分布在乐队的各组乐器之间,“深入”其声音之中。斯洛尼姆斯基(Slonimsky, Sergei Mikhailovitch, 1932—)的弦乐四重奏《交替演奏》^③,演奏者从音乐厅的不同角度出发,且奏且行,走向舞台,是一种“流动席位”的做法。而出生于阿根廷的德国

① 演奏时间10分钟。

② 《现在到处是雪》(Jetzt immer Schnee / Now Always Snow),基于盖·艾加的诗,包含5个乐章,作于1993年,演奏时间20分钟。

③ 1968年,演奏时间12分钟,《作曲家谢尔盖·斯洛尼姆斯基》,M·累扎列娃著,全苏出版社“苏联作曲家”列宁格勒分社,1991年,第243页。

先锋派作曲家卡赫尔(Kagel Mauricio, 1931—)其身份除音乐家以外,还有过剧作家和电影导演的经历,不仅首创“乐器剧院”、“导演音乐会”,还举行场景表演音乐会(《变化》,Variété, 1977年),在《节奏机》(Rhythmmachines, 1978年)中更是把体操运动员或舞蹈演员都拉上了音乐会的舞台。他在有的作品中则要求歌唱者大喊大叫。凡此种种,都说明演奏者和听众之间已建立起剧院的互动关系,摆脱了过去音乐厅“我演你听”的格局和温文尔雅的风格。

(三) 对传统的乐器演奏的革命

20 世纪下半叶创作中对传统的乐器演奏的革命,首先体现在通讯领域技术的介入,录音技术、经过计算的电子音乐等。

对于传统的乐器演奏的革命,一是体现在乐器演奏方法,二是添加非乐器演奏的其他因素。在弦乐器上,除用各种(右手和左手)拨奏方式外,还有在琴马上、在琴马后、在音板上的方式。在声乐曲范围,可加入各种特定的语言或发声音素:说话声、同意的声音、喊叫声、低语声、口哨声、笑声、咳嗽声、打呼声、不加掩饰的声音、喉头唱歌、带换气的歌唱、滑唱等。古拜杜林娜的无伴奏合唱《献给玛丽娜·茨韦塔耶娃》^①中运用了14种声音形式,包括呼气呵气的音、带呼吸的附带音的音调语言、滑音语言、带有大约音高的语音、不确定音高的语音、没有固定音高的持续提高语调,还掺入一些具体的杂声:风声、水声、大锤声、小汽车声、火车声等^②。正如施托克豪森所说“任何有构思的声音都可以成为音乐,如果它在作品的结构中是必须的话。”^③

(四) 音乐语言领域的开拓

1. 电子音乐

应该说,电子音乐的开发不仅是音乐语言领域的拓展,而且是20世纪重要的音乐技术和流派,虽然其初衷是为了扩大音源和表现手段。

电子音乐是指作曲家利用电子设备发声或用电子手段处理音响而制作、须借

① 无伴奏合唱《献给玛丽娜·茨韦塔耶娃》(Hommage a Marina Tsvetayeva)为5乐章的组曲,1984年,演唱时间15分钟,运用玛·茨韦塔耶娃的诗。玛丽娜·伊凡诺芙娜·茨韦塔耶娃,俄国女诗人,1892—1941年,1922—1939年侨居国外,作品的主题有:怀念祖国,同周围环境格格不入(《捕鼠者》、《离开俄国之后》)、对法西斯的仇恨(《献给捷克的诗》),代表作品《里程碑》(1921)和《手艺》(1923),表现了诗人的浪漫主义追求。瓦·尼·赫洛波娃称茨韦塔耶娃和安娜·阿赫马托娃为20世纪最伟大的两位俄国女诗人。安娜·安德烈耶夫娜·阿赫马托娃,1889—1966年,作品特点为心理描写细腻,对历史充满敏锐感,运用古典语体的诗歌语言,代表作为《光阴的飞逝》。此作写作时间持续56年,即1909—1965年。

② 《索菲亚·古拜杜林娜》,瓦·赫洛波娃、艾·列斯坦尼奥著,1996年莫斯科作曲家出版社,第264页。

③ 1963年,转引自赫洛波娃《音乐作品的曲式》,第448页。

助电子设备才能听到的音乐。有三种主要类型:录音带音乐、电子合成器音乐、计算机音乐。

1951年,科隆西德广播电台在艾默特的指导下建立了世界上第一个电子音乐工作室。艾默特认为序列音乐的进一步发展唯有在电子音乐中才能实现。随后其他的电子音乐工作室在欧洲、美洲和亚洲纷纷相继建立。第一场公开的电子音乐会由弗拉基米尔·乌萨切夫斯基(Ussachevsky, Vladimir, 1911—1990,生于中国东北的苏联作曲家,1930年起在美国定居,成为美国公民)和奥托·吕宁(Luening, Otto, 1900—1996,美国作曲家)于1953年10月28日在纽约举行。电子音乐的理论最早由赫伯特·艾默特(Eimert, Herbert, 1897—1972)、施托克豪森和德国先锋派音乐家共同创立。

电子音乐发展的第二个阶段始于1965年美国工程师穆格(Moog, Robert, 1934—2005)发明穆格音响合成器(Moog synthesizer)并取得专利和投入生产。由于合成器可以直接创造音响和自控性等特点,极大地缩短了录音及磁带编辑上的耗时、繁复过程,大大地加快了电子音乐的创作过程,因而受到作曲家们的极大欢迎。开始合成器每次只能发一个音,随着1976年复音合成器的开发,又进一步推进了这项技术。

计算机音乐可视作电子音乐发展的第三个阶段,现代计算机三种类型之一的数字计算机的副产品——音序器发明了,音序器(sequencer)是一种电子装置,可以预置备用几个接连发生的、每个都经过调制的音以及存储较长且复杂的音乐。这就使电子音乐又向前迈进一大步。使计算机不仅能生成音响,还能精确地组织和变化各参数,并具有“记忆”功能。计算机音乐领域实现了电子音乐的最佳效果。

电子音乐的发展过程,与20世纪的一些音乐流派密切相关,如果说催生电子音乐的土壤是响声主义(音色音乐)的话,那么电子音乐发展的第一阶段较多与具体音乐联系,第二阶段与响声主义联系,第三阶段与偶然音乐有较多联系。电子音乐的发展除与音乐流派相联系以外,必然还涉及相关的技术,如序列主义、微复调等。这些都与20世纪下半叶音乐作品的结构类型及其原则密切相关。

2. 复合参数

20世纪之前,传统曲式的基础是主题与和声;20世纪,现代音乐的兴起促使音乐结构原则开放,首先表现在和声方面,导致了勋伯格的十二音序列手法、豪埃尔(Hauer, Josef Matthias, 1883—1959)的六音和弦、罗斯拉维茨(Roslavets, Nikolay Andreyevich, 1880—1944)的合成和弦理论、艾夫斯(Ives, 1874—1954)、哈巴(Haba, 1893—1973)等人的四分之一音、梅西安的有限移位调式等。20世纪上半叶曲式的基础除主题与和声之外,还增加了节奏和旋律线条。节奏进入曲式组织的第一线,旋律不再只是一个主导的主调声部,旋律线条的发展与和声中的线条相联系,与音列相关联。而在20世纪下半叶,音乐语言的参数又增加了很多,比较突出

的有:响声、音簇、节奏、光线—颜色、空间参数、表情参数。

响声即音色音乐(colour),音色亦称音品,指声音的性质,与绘画中的“色彩”为同义词,说明乐器或噪音的音质,以及几种乐器或几种噪音合在一起的音质。响声主义(意大利语 sonoro,希腊语 sonorus)是1950年左右形成的现代作曲技术(最初在法国),亦是60年代波兰先锋派创作的特点,例如古雷茨基(Górecki,1933—)的声乐—器乐套曲《起源》(1962—1963年),彭德雷茨基的《广岛受难者挽歌》和第一弦乐四重奏(二者都写于1960年)。在这些作品里,音色效果成为音乐结构的基础。

而当响声的效果获得了一定的和声、和音面貌后,音簇(cluster)就产生了。音簇的特点是紧密的、相邻音为小二度、大二度或1/4音的构成,实质是一种和音响声。音簇技术最早由美国作曲家考埃尔(Cowell,1930—)和艾夫斯采用。当集中使用响声技术时,亦成为音乐结构的基础。

传统的参数中特别有实质性变化的是节奏,在20世纪上半叶,节奏就改变了过去100多年传统的节拍节奏质的不可变性,并将原先节拍节奏只是曲式的微基础打破,使节奏进入曲式总体构成的第一线。20世纪下半叶,节奏方面的新变化为:更大地拓宽非小节的形式,由某一固定时值组织节奏脉搏,如全音、二分音符、四分音符、十六分音符等。任何时值分裂的结果都可能不仅是二,而是为任何其他数,如5、7、9、11、26等,产生没有准确的时值记录的音和停顿,出现了用时间(秒)而不是用小节测定的方法,节奏序列等。

以下为斯洛尼姆斯基的“节奏纽姆”:

● ——— 长音和长的停顿

○ 1 ——— 半音和停顿

● 1 ——— 短音和停顿

🎵 🎵 ——— 自由的加速和减速等。

下例为乌斯特沃尔斯卡娅(肖斯塔科维奇的学生,1919—)为小提琴写的奏鸣曲——基于四分音符的单一性(赫洛波娃语,《音乐作品的曲式》第450页)。



杰尼索夫钢琴三重奏的第二乐章则基于 16 分音符。布莱兹在《无主之锤》中的节奏,包括借助于短音节(在古希腊节奏中,短音节是最低限度的节奏单位)。在第四乐章中,短音节为不变化的 16 分音符,但是多次改变速度。在第六乐章中使用几个短音节——♩ ♪ ♪ ♪。从梅西安的第四节奏练习曲和布拉热的《装饰》开始,节奏组织取得更多新方法,与序列技术结合,随后在诺诺、施托克豪森、布莱兹、拜尔特(1935—,毕业于塔林音乐学院)、施尼特凯等人的作品中也相继采用。

光线—颜色与曲式相结合是指光线—颜色被作曲家用作节奏,即作为音乐内部的、而非外表的因素。典型例子是古拜杜林娜为合唱、童高音独唱、乐队和彩色投影器写的《阿利路亚》。整个作品七个部分的结构以及最后一个部分之前的彩色音阶的光线独奏(没有音响)都在光线的特殊节奏比例上构成,即在作品结构的重要部位都以光线和着节奏准确地闪亮。光线在这部作品中虽不是曲式唯一的基础,但是居重要地位。

空间参数的运用,不仅指电子音乐,也指用其他手段完成的乐曲。如施托克豪森基于“音群作曲法”创作的第 11 首钢琴曲(1956 年),在音群作曲法(group composition)中,一个音群是音乐进行中的一个切片,较大的音群称作“时段”(moments),第 11 首钢琴曲包括 19 个音群和时段,在谱面上亦反映出 19 个块状或条状的钢琴谱,有的无小节,有的有小节,有小节的音群或时段包括 1, 2, 9, 11, 12 小节不等,各群均无节拍标记,各个音群或时段是较为独立的。施托克豪森为音群间如何联结颇费思考,在演奏时,不仅音群的排列顺序可以变化,音乐在进行中的顺序也可变动,即可由演奏者任意决定顺序。施托克豪森的打击乐曲《循环》(Zyklus, 1959 年)共 17 页乐谱,打击乐手可以从任何一页开始演奏,可以从左往右顺读乐谱,也可以把乐谱倒过来从右往左读(蟹形式),直至返回起点。在他为三个管弦乐队写的《组合》(又称《群》)(Gruppen, 1955—1957 年)中,将各乐队置于音乐厅的不同位置,同时各演奏不同的音乐。在为四个管弦乐队和四个合唱队写的《方形》(又称《正方》,Carrè, 1959—1960 年)中也用了此种手法,使乐队和合唱队的相互作用通过空间参数更为突出。古拜杜林娜的中提琴协奏曲(1996 年)也运用了空间参数,该曲除常规乐队外,还增加了一个弦乐四重奏组,并且这个四重奏组调低了 1/4 音,由于音律的不同造成两个音响空间的对峙,而作为独奏的中提琴则在两个音响空间之间穿梭往来,仿佛现实与虚拟的交替。

“表情参数”的术语系苏联音乐学家瓦·尼·赫洛波娃建立。因这个参数特别接近音的表情而使这个术语具有形象的意义。这个参数在 20 世纪上半叶使用并不广泛,到了 20 世纪下半叶具有了很大的使用空间——彭德雷茨基、古拜杜林娜、赖曼(Reimann, Aribert, 1936—)、拉亨曼、拜尔特、杰尼索夫等。表情参数中主要的因素是音响,其次是织体、节奏和演奏方法。表情参数分为“协和”和“不协和”的对立的两类:

表情的协和

1. Legato
2. 织体的连续性
3. 窄音程
4. 单节奏

表情的不协和

1. Staccato; 震音; 颤音
2. 织体的离散性
3. 宽音程
4. 复节奏

(五) 对作品传统样式的革命

所谓“传统样式”包括传统的结构样式和结构程序、传统的谱面样式、传统的计算方式等。

“开放曲式”(open form)就是对传统结构程序的变革,由艾夫斯、考埃尔、格兰杰(Grainger, Percy, 1882—1961)创用,凯奇(Cage)、厄尔·布朗(Earle, Brown, 1926—)加以发展。如布莱兹的第三钢琴奏鸣曲,除第三乐章必须置于套曲的中心位置不动外,其他的乐章可以用任意的顺序进行演奏。

对传统谱面样式的革新是多种多样的,如二线谱(equiton)和键盘谱(Klavarscribo)的运用。20 世纪以来,主要创造了两大类总谱。

第一种——图示谱(graphic scores),用图形表达作曲家需要的音响和织体。如厄尔·布朗作品《1952 年的 12 月》中的“记谱”,仅是印在一张纸上的 31 个黑色长方形。形体图画指示总谱,例子如莫斯科作曲家叶基莫夫斯基的《芭蕾》(1974 年)。这部作品的“总谱”就是指挥动作的记录,即他的头、手和脚的动作。演奏者的谱架上没有谱子,而且演奏员的编制可以变化。动作象征性地反映各种音乐表情细节,不同指挥演奏《芭蕾》制造了明显不同的喜剧效果。另一个没有声音的动作的局部例子是古拜杜林娜交响乐《我听见了……沉默了……》^①第九乐章中指挥的“独奏”表演。此时,乐队完全沉默,指挥手运动的节奏和斐波那契数列比例相契合(1,1,2,3,5,8,13),集中体现了整部交响曲的节奏体系。

时值谱又称“比例记谱法”(proportionate)是用图示表示时值的记谱法,以符号之间的横向间隔表示时值的长度。

第二种——语义谱,即语义指示的总谱。比较典型的例子是施托克豪森写于 1968 年、为三个以上演奏家的不同组合而写的《七天》(Aus den Sieben Tagen),包

^① 《我听见了……沉默了……》(Stimmen... Verstummen...),包括 12 个乐章,创作于 1986 年,演奏时间 42 分钟,献给盖那奇·尼古拉耶维奇·罗日杰斯特文斯基(1931—),这位苏联著名指挥家的父亲是苏联著名指挥家尼古拉·巴甫洛维奇·阿诺索夫(1900—1962),母亲是苏联著名女高音歌唱家娜塔里雅·彼得洛芙娜·罗日杰斯特文斯卡娅(1900—1997)。罗日杰斯特文斯基从父亲学指挥和从奥波林学钢琴。杰尼索夫、古拜杜林娜、施尼特凯、谢德林等以及国外作曲家的很多作品都经由他手首次指挥演出,并恢复演出了普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等作曲家的一系列作品。

括 15 首乐曲,每首乐曲均有诗或文字的提示,以启发演奏家必须创造的意境、气氛、演奏的方法,以及如何使二者结合等。如第 14 首《砂金》,写的文字提示为:“绝对孤独地生活四天,没有食物,完全沉默,很少动作,尽可能少睡觉,少思想。四天以后的深夜,事先不要交谈,演奏一个单独的音响而且不要去想你演奏的是什么。闭上你的眼睛。仅仅听着。”

施托克豪森耗时 26 年,始于 1977 年、完成于 2003 年,须演奏 29 个小时的系列歌剧《光》,以一周内七天中“事件”的主人公、演唱者、主题、代表颜色、天体代表和精神理念均作了详细的语义安排:

星期一:“夏娃之日”,主要人物是夏娃;由女高演唱;主题是新生;代表颜色是绿色;天体代表是月亮;精神理念是仪式与魔法;

星期二:“战争之日”,主要人物是路西法与米歇尔;由长号和小号演奏;主题是战争;代表颜色是红色;天体代表是火星;精神理念是理想与献身;

星期三:“和谐之日”,主要人物是米歇尔、夏娃与路西法;由男高、女高、男低一同演唱;主题是和平;代表颜色是黄色;天体代表是水星;精神理念是和谐与艺术;

星期四:“米歇尔之日”,主要人物是米歇尔;由男高演唱;主题是学习;代表颜色是蓝色;天体代表是木星;精神理念是爱情与智慧;

星期五:“诱惑之日”,主要人物是夏娃与路西法;由中音单簧管和长号演奏;主题是尝试;代表颜色是橘红色;天体代表是金星;精神理念是学识与理智;

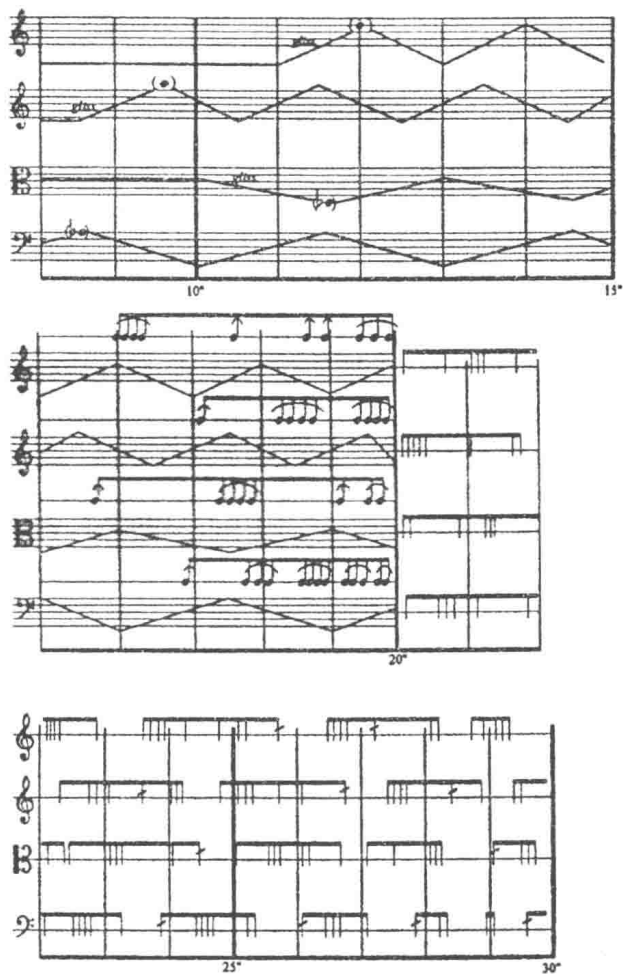
星期六:“路西法之日”,主要人物是路西法;由男低演唱;主题是死亡;代表颜色是黑色;天体代表是土星;精神理念是理解与聪明;

星期日:“结合之日”,主要人物是夏娃与米歇尔;由中音单簧管和小号演奏;主题是婚礼;代表颜色是金色;天体代表是太阳;精神理念是决心与力量。

对传统的计算方式的革命,主要是抛弃了以小节计算的方法,而代之以时间(秒)的计算方法。

下例彭德雷茨基第一弦乐四重奏开头片断的计时法,则是秒与小节的结合。

The image shows a musical score for the beginning of Penderecki's String Quartet. The score is written for four string parts: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (VI), and Violoncello (Vc). The time signature is 4/4. The score is divided into measures numbered 0'', 1'', 2'', 3'', 4'', and 5''. Above the measures, there are time markings in seconds: 0'', 1'', 2'', 3'', 4'', and 5''. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sempre* and *simile*. The Vc part has a *sempre* marking at the beginning. The Vn I and Vn II parts have *sempre* markings at the beginning. The VI part has a *sempre* marking at the beginning. The Vc part has a *sempre* marking at the beginning. The Vn I and Vn II parts have *sempre* markings at the beginning. The VI part has a *sempre* marking at the beginning. The Vc part has a *sempre* marking at the beginning.



二、20 世纪下半叶音乐作品的构成特点及常规类型

(一) 20 世纪下半叶音乐作品的构成特点

20 世纪下半叶先锋派作曲家创作的构成特点是:复合参数、多层性和音乐结构的完全个性。

复合参数意味着在作品中起结构作用的不仅是古典曲式中的两个基础——主题与和声(即使有也作了实质性改变),也不仅是 20 世纪上半叶的节奏和旋律线条,而是别的基础和更多的参数。在 20 世纪下半叶作为音乐作品构成的基础参数主要有:响音(音色)、表情参数、节奏、音高、织体、复调、空间等。有的作品可能同时拥有数个基础参数。

音乐作品有三个基本的规模层:大层、中层和小层。小层中构成了音的相互关

系(动机、旋律线条、织体、节奏、音区、力度、空间、表情参数、模仿、对位等),并构成音本身的结构(借助于音色、表演方法、织体合成等);中层为通常的旋律主题层,即音乐主题的相互关系;高层为戏剧性组织层,即作为“音乐表情类型”的组织(莫斯科理论家B·巴伯罗夫斯基的术语),是作品中最大的表情结构单位。在20世纪下半叶,最丰富、也最复杂的是在小层。

基于以上特点,音乐结构的完全个性就在于,作品必须经由小层,通过小层的种种因素,从音乐本身的音开始,因为独特的构思是环绕和渗透在作品的所有层中,完全脱离了传统曲式的桎梏。作品的个性更加彰显,更加个体化。

20世纪下半叶音乐作品的构成,在大的层级可看到戏剧性组织的类型,在中的层级可以看到主题组织的类型,在小的层级则可观察到基于响声、表情参数、节奏、音高、织体、复调、序列方法的组织类型,看到它们如何扩展,直至到达更高的层级。

(二) 20世纪下半叶音乐作品的常规类型

在20世纪下半叶音乐作品中,仍能观察到一些常规结构的类型或因素,如:再现三部曲式(及交替再现、综合再现)、回旋曲式、变奏曲式、对称曲式、复调曲式、贯穿曲式、交替曲式、微型固定曲式等。这些类型保持了一系列古典—浪漫主义作品的类型并充实了新的要素。

再现三部曲式的例子如鲁托斯拉夫斯基为弦乐写的《葬礼乐》(Muzyka żałobna;英, Funeral Music, 1958)。在斯洛尼姆斯基的《对话》^①中,第8-11乐章返回到第2-5乐章的音乐,第7乐章回到第1乐章的主题:



并且第7乐章综合了很多主题,其高潮近似黄金分割点。在古拜杜林娜1983年为女高音、男中音和7件弦乐器写的《领悟》(Perception)^②中,所有的主题都进行了再现。这个作品由两大部分连接成一个整体,第一部分包括第1-7乐章,包括器乐间奏的重复——Pizzicato I 和 Pizzicato II,第二部分包括第8-13乐章。每一乐章都有标题:1. 目光,2. 我们,3. Pizzicato I,4. 12月,5. Pizzicato II,6. 相遇,7. 海边,8. Col legno I,9. 我,10. 我和你,11. Col legno II,12. 蒙基之死,13. 召唤。第12乐章在整部套曲中起着再现部的功能。这里,古拜杜林娜运用了曲式构成的一种方

① 《对话》,管乐五重奏,作于1964年,演奏时间20分钟。《作曲家谢尔盖·斯洛尼姆斯基》,M. 累扎列娃著,全苏出版社“苏联作曲家”列宁格勒分社,1991年,第243页。

② 《领悟》,采用弗朗西斯科·坦采尔的诗,包含13个乐章,演奏时间46分钟。

法,这种方法在 20 世纪 60—80 年代是非常流行的,即“同时发生的再现部”(塔姬雅娜·弗兰多瓦娅的术语)。在整部套曲中,第 12 乐章是高潮,作曲家安置了纵向的 12 个片断,这些片断是所有已出现乐章的音乐材料,所有前述乐章主题的再现几乎都用同度演奏的方法,共出现 12 次:7 前 2 小节 - e, 14 - b, 19 - a, 22 - c, 24 - des, 27 - gis, 30 - h, 33 - d, 38 - es, 45 - fis, 50 - g, 56 - f。在进行中纵向声部逐渐增多,即织体逐渐增厚,从两个声部(7 前 2 小节)直至 12 个声部(56)。它们的持续长度与斐波那契数列比例相吻合,从 3 小节(7 前 2 小节)直至 13 小节(56)。总之,第 12 乐章是整个套曲的全面的、同时发生的再现部。

回旋曲式的例子如谢德林的芭蕾《带狗的太太》,其中乐队的间奏起着叠句的作用。施尼特凯的第一大协奏曲包括 6 个乐章:前奏曲、托卡塔、宣叙调、华彩段、回旋曲、后奏曲。第二乐章“托卡塔”为回旋曲式。此外,整个套曲的第一、三、四、六乐章中贯穿抱怨情绪的类似叠句。这是总体和局部结构都体现了回旋曲式结构原则的适例(此作还包含有对称结构原则)。^①

变奏曲式仍然成为运用较多的曲式。谢德林为独奏小提琴、献给约·塞·巴赫诞辰 300 周年的《回声奏鸣曲》,用了巴赫为独奏小提琴写的 d 小调恰空的作为变奏的主题(巴赫的 d 小调恰空是低音变奏及和声变奏的范例)。谢德林献给东正教罗斯 1000 年的乐队曲《颂歌》,其变奏的主题基于一个自由的古俄罗斯曲调。古拜杜林娜为小提琴和乐队写的《奉献》(Offertorium)^②,其中有不寻常的变奏发展,主题借用巴赫-韦伯恩的《利切卡尔》,整个变奏套曲可分为三个部分,在协奏曲的第一部分中,从两个方面有步骤地缩减音,到仅仅保留一个 e 音。主题在第 1 小节,以后的 23 个变奏分别为:8、17 第 4 小节、25 第 2 小节、38 第 2 小节、43 第 3 小节、53 第 2 小节、54、55、55 第 7 小节、56、108 第 3 小节、109、109 第 8 小节、115 第 3 小节和第 10 小节、117 第 3 小节、119 第 5 小节、122 第 6 小节、127、127 第 4 小节、131 第 2 小节、132 第 4 小节、134。在两个部分之后(即 56

① 参考瓦·赫洛波娃、伊·契加列娃著《阿尔弗雷德·施尼特凯》,莫斯科《苏联作曲家》出版社,1990 年出版,第 121—128 页。

② 《奉献》,小提琴协奏曲,单乐章,献给基东·马尔古索维奇·克雷默。第一版——1980 年,演奏时间 43 分钟;第二版——1982 年,演奏时间 40 分钟;第三版——1986 年,演奏时间 35—38 分钟。克雷默,1947 年生,苏联小提琴家,奥伊斯特拉赫的学生。多次在国际比赛获奖,如 1969 年在热那亚的帕格尼尼国际小提琴比赛和 1970 年在莫斯科的柴科夫斯基国际音乐比赛中均获一等奖。

之后)主题缺席。从第108起进入第三部分(第二部分为61起),主题通过逐渐增强的音返回,直至尾声中主题的完整叙述,但是是以逆行的形式进行(134)。

对称曲式在杰尼索夫的大提琴协奏曲中体现在局部:

A	B	C	D	E
第1小节	第40小节	第85小节	第112小节	第167小节

以及列杰涅夫为竖琴和弦乐四重奏写的6首曲子(作品16)中的第3曲。

复调曲式在20世纪下半叶作品中的运用特点之一是赋格的套曲(谢德林和斯洛尼姆斯基的24首前奏曲和赋格),特点之二是卡农占据了特别的位置。施尼特凯运用卡农的重要意义,就如韦伯恩一样。在施尼特凯的《纪念斯特拉文斯基的卡农》、第一小提琴大协奏曲、钢琴五重奏、第三交响曲中都有特色地运用了卡农,如钢琴五重奏第一乐章中的二重比例卡农,并贯穿1/4音的响音技术,在第三乐章中是上述卡农的继续;第三交响曲的“泛音主题”是一个包含66个声部的卡农。特点之三是卡农成为微复调的技术,著名的例子就是利盖蒂《大气》中弦乐组十二音序列的48个声部的卡农。之四是对位手法的新作用,往往是存在大量主题的条件下,在众多主题同时再现的时候。如谢德林《复调曲集》中的第25曲《复调镶嵌》,先前24曲的主题经过剪辑后以对位形式同时出现。

贯穿曲式的图示是 a b c d … n,其特点是摒弃或弱化再现原则,在20世纪占据十分重要的地位,特别是在下半叶。例如古拜杜林娜为小提琴和大提琴写的奏鸣曲《欣喜》(Rejoice)^①,整个套曲由五个乐章构成,每一乐章均没有再现部;包里

① 小提琴和大提琴奏鸣曲《欣喜》,5个乐章,作于1981—1988年,演奏时间25—30分钟,献给女大提琴家古特曼和小提琴家卡甘(两人为夫妇)。娜塔里雅·戈里歌利耶夫娜·古特曼,苏联女大提琴家,1942年生,1964年起在莫斯科音乐会上担任独奏,1976年起任莫斯科爱乐乐团独奏演员。1961年在布拉格获德沃夏克国际大提琴比赛第一名,1962年在莫斯科柴科夫斯基国际比赛第三名,1967年在慕尼黑国际室内乐比赛获第一名(与A.A.拿赛特金一起)。1967—1977年在莫斯科音乐学院任教。

阿列克·卡甘,苏联小提琴家,奥伊斯特拉赫的学生,古特曼的丈夫,1946年生,1965年在赫尔辛基的西贝柳斯国际小提琴比赛中和1968年在莱比锡的约·塞·巴赫国际小提琴比赛中均获第一名,1966年在莫斯科的柴科夫斯基国际比赛中获第二名。1971年起任莫斯科爱乐乐团的独奏演员。是很多现代作曲家作品的首演者。

阿列克谢·阿尔甘奇耶维奇·拿赛特金,苏联钢琴家和作曲家,涅高兹的学生,1942年生。在国际比赛中多次获第一名:1959年在维也纳的国际钢琴比赛中、1962年在莫斯科的柴科夫斯基国际比赛中、1967年在维也纳的舒伯特演奏比赛中、1967年在维也纳的20世纪音乐比赛中、1967年在慕尼黑的国际室内乐比赛中(与古特曼一起)。1966年起任教于莫斯科音乐学院,1986年为教授。

斯·柴科夫斯基(舍巴林、肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基的作曲学生,奥波林的钢琴学生,1925—)的小提琴协奏曲(1969年)在总体上以及大多数的乐章由贯穿曲式构成;杰尼索夫的合唱《秋》用苏联俄罗斯诗人B·赫连尼柯夫(1885—1922)的诗,在整个三乐章套曲中以及每一乐章中均没有再现部。那么这些作品是如何来实现结构任务的呢?答案就在句法层面,也就是前面提到的小层的结构中。在古拜杜林娜的《欣喜》中是旋律线、音高、音色、音区结构;在包里斯·柴科夫斯基的小提琴协奏曲中是音的动机;在杰尼索夫的《秋》是在音高序列、结构音程和织体方面。

在不同流派的作曲家都可以遇见交替曲式(来自拉丁文 alter-另一个,“交替曲式”这一术语系瓦·尼·赫洛波娃创用),特点为基于两个音乐材料,不止一次地进行交替,图示为: $a\ b\ a^1\ b^1\ a^2\ b^2\cdots$ 这种曲式常与大主题现象(即大层)相联系,因为常常是 $a\ a^1\ a^2$ 部分构成一个大主题-A,而 $b\ b^1\ b^2$ 部分构成另一个大主题-B。例如施尼特凯的小夜曲,全称是“为5位音乐家写的小夜曲”,5位音乐家即演奏5种乐器的音乐家——单簧管、小提琴、低音提琴、钢琴和打击乐。作于1968年,为三乐章的套曲。瓦·赫洛波娃教授称第一乐章的曲式为“渐强曲式”。又由于全曲基于两个大主题的交替——日常生活音乐(在街上或家里甚至电视里能听到的歌曲和舞曲)的复合拼贴和钟的敲击,瓦·赫洛波娃亦称之为“交替曲式”。即大主题A为拼贴的偶然音乐,在谱中为 $\boxed{1}\ \boxed{3}\ \boxed{5}\ \boxed{7}\ \boxed{9}\ \boxed{12}$, $\boxed{1}$ 和 $\boxed{3}$ 的谱例在后文“偶然音乐”部分。

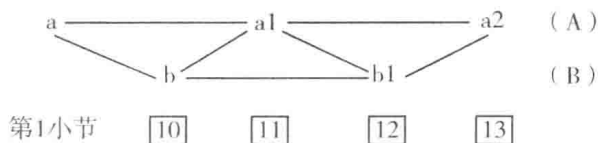
大主题B为钟的12音序列的逐渐加入(分别为3、5、7、9、11个音和音簇),在谱中为 $\boxed{2}\ \boxed{4}\ \boxed{6}\ \boxed{8}\ \boxed{10}\ \boxed{13}$,以下为钟的谱例(即 $\boxed{2}\ \boxed{4}\ \boxed{6}\ \boxed{8}\ \boxed{10}\ \boxed{13}$, $\boxed{2}$ 为3个音, $\boxed{4}$ 为5个音, $\boxed{6}$ 为7个音, $\boxed{8}$ 为9个音, $\boxed{10}$ 为11个音):



又如施尼特凯第二弦乐四重奏第二乐章^①,大主题A为古俄罗斯颂歌《带翅膀的天使》的引用,大主题B为几首其他古俄罗斯赞美歌的引用,但赋予现代音乐面貌。在拜尔特《巴赫主题拼贴》第二乐章中,大主题A由巴赫第6《英国组曲》中整

^① 该乐章为回旋曲式,叠句有五次进行,间以四个插部,图示为: $R_1\ E_1\ R_2\ E_2\ R_3\ E_3\ R_4\ E_4\ R_5$

首萨拉班德的准确引用构成,分解成三段($a\ a^1\ a^2$),大主题 B 是上述部分以音簇技术进行的“失真”的引用($b\ b^1$),总的图示为:



布莱兹的乐队作品《纪念布鲁诺·马代尔纳的仪式》(Ritual in memoriam Bruno Maderna, 1974—1975 年)是交替曲式。这里也是两个大主题——A 和 B,二者互相交替。每一个大主题的内部用布莱兹确定的“增生”(实质为分裂)的办法进行发展,在大主题 A (Modere)中是材料的纵向组合,在大主题 B (Tres lent)中则为横向。

微型固定曲式指的是曲式基于旋律或旋律—节奏模式的固定重复,模式的长度为一个动机或乐节。

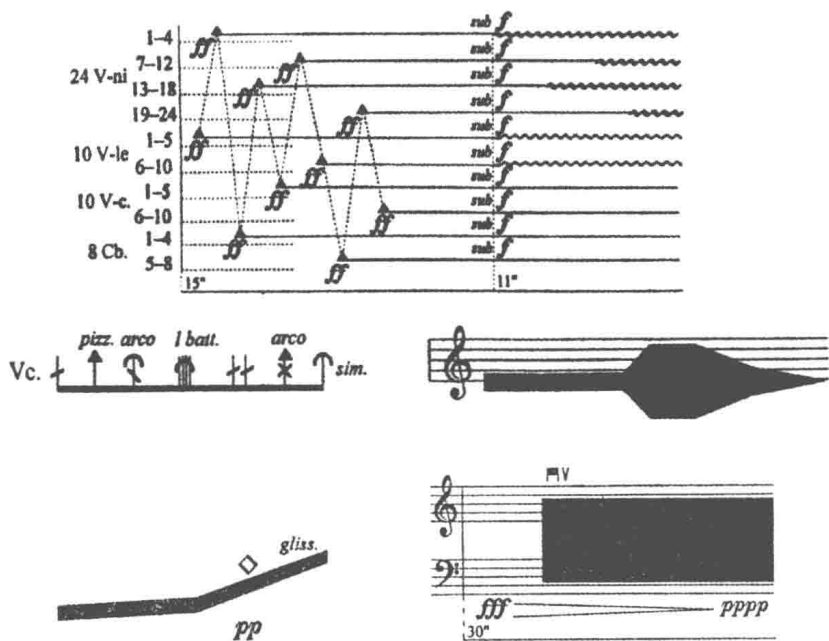
由于“主题”模式短小,因而使曲式具有鲜明的节奏表情效果。在 20 世纪上半叶的作品中(例如普罗科菲耶夫歌剧《谢苗·科特科》中的“瓦西列克不要那样”)运用固定“升压”的办法以形成动力。在 20 世纪下半叶类似这样的办法继续运用在歌剧和芭蕾中。歌剧的例子如里曼的歌剧《雅各布·连茨》,其中为歌词—音乐的固定重复。芭蕾的例子如季先科《雅洛斯拉夫娜》中的“眼睛失明”,两小节的动机起初作为节奏模式出现,然后变成单簧管、短笛的旋律动机。动机模式先进行 36 次,后来构成完整的音簇。在斯洛尼姆斯基的芭蕾《伊卡尔》中,主题—节奏的微型固定模式在第一部分中为 11 次进行,再现部中增生为 30 次。

三、20 世纪下半叶音乐作品构成的基础参数

这一提法与上一章节的区别是,作品可能无法用上述约定俗成的曲式类型来界定,而是视作曲家们作为该作品结构的主要手段而运用的音乐语言要素,即“基础参数”。这些参数是作品的曲式基础,即音乐语言参数作为曲式基础的功能,它们能独立地不取决于其他参数来构成曲式时的作用。曲式的基础随着音乐史不同的历史时期而变化。在文艺复兴时期的声乐曲式中是德国的巴尔形式、法国的回旋曲、维勒莱等,曲式的决定性基础是歌词的结构。在古典主义和浪漫主义时期有两个基础:主题与和声。在 20 世纪上半叶总共是四个基础,即在主题与和声的基础上增加了节奏和旋律线。而在 20 世纪下半叶,曲式基础的数量大大地增多,主要为:响音(音色)、表情参数、节奏、音高、织体、复调。

(一) 基于响音

“响音”亦称“音色音乐”，即音的色彩。“响音”成为独立的结构因素是指非旋律主题、而是“响音”(sonor, 尤里·赫洛波夫的术语)起作用。彭德雷茨基的《广岛受难者挽歌》成为响音的“宣言”性作品。这里由确定的音高,音簇的音和音块等新方式构成了主要的响音材料。第一部分(25之前)集中体现了响音的特点:整个弦乐组在最高音区发出尖锐的吱吱声,并伴或快或慢的颤吟,随后演奏方法变化——高音的拨奏、弓在琴马和系弦板之间拉奏,在琴马后演奏琶音,沿乐器的壳轻轻拍打。音簇运动为:或增大或缩小,即呈波状的进行,或紧张的半音音簇层作直线运动,形成向上和向下的滑音,或伴随突然的力度改变,演奏泛音和慢的震音等。



利盖蒂 1961 年写的《大气》是响音微复调的开创。作品的各个部分充满了各种超多声部的音簇的音响:1 起是乐队持续的纵向的 74 个声部,到 13 为纵向的 85 声部,23 起,在纵向超多声部中伴颤音音型,30 起是内部为模仿的复调层,44 起是 48 声部的基于 12 音序列的复节奏卡农,55 为点描风格的织体,66 起——铜管 (fff) 和 56 个弦乐器的泛音 (ppp) 的对位层,77 起是 15 件没有音高的铜管乐器的“沙沙”声演奏,接着是弦乐器在指板和琴马上演奏,83——长笛的音簇仿佛作品再现的暗示,88 起——56 件弦乐器泛音“海”的自然音“拍打”声。最后导致开头 74 个音的音簇,可视为再现。

(二) 基于表情参数

有关表情参数的概念和分类已如前述。它在古拜杜林娜的作品中占有重要的地位。在1993年运用艾加的诗、为室内重奏和合唱写的《现在到处是雪》,5个乐章的套曲,中心是第3乐章,也称“现在到处是雪”,用“不协和表情”的手法表现暴风雪的形象,终曲“这是家乡”主要运用“协和表情”的手法,套曲体现了从“不协和”向“协和”解决的过程。她的第三弦乐四重奏(1987年),表情参数也是结构作品的最主要基础,第一部分为“不协和表情”,第二部分为“协和表情”。

(三) 基于节奏

节奏组织最重要的形式是非小节模式。基于节奏来组织作品大致有以下几种情况。

1. 节奏单一性

指节奏组织基于某一时值,该组织平均的运动对结构产生作用。例如上面提到过的乌斯特沃尔斯卡娅为小提琴写的奏鸣曲,用统一的、不变的四分音符贯穿整个作品。杰尼索夫为钢琴写的《白色的标记》中则是一系列带延长音的全音:



2. 斐波那契数列

斐波那契数列是递增序列1,1,2,3,5,8……(斐波那契级数)中的数。斐波那契级数中每一项后随的数都等于前面两数之和。斐波那契在音乐作品中的运用涉及到音比例、节奏和休止等。古拜杜林娜为中提琴、大管和钢琴写的《Quasi hoketus》^①中斐波那契数列在音结构上服从“乐句”,如开头的结构为5/16(5个16分音符,以下类推)、3/16、13/16等。



斐波那契数列中的数在作品中运用得很充分:第1-55小节、3共89小节、7共233小节、18共144小节、44共487小节。这些数字差不多都在斐波那契数列之内。

^① 三重奏《Quasi hoketus》为单乐章作品,作于1984年,演奏时间15分钟,献给中提琴家米哈依尔·尼古拉耶维奇·托尔贝柯(1941—)、大管演奏家瓦列里·谢尔盖耶维奇·波波夫(1937—)和钢琴家亚历山大·盖奥尔基耶维奇·巴赫契耶夫(1930—)。

“斐波那契节奏句”在这首作品中是有比例运用的,第1小节起—— $5 + 3 + 13 + 34 = 55$;3起—— $5 + 8 + 21 + 55 = 89$;7起—— $5 + 8 + 21 + 55 + 55 + 89 = 233$,体现了斐波那契数列“递增”的特点。16分音符在尾声中的数量($1008 = 987 + 21$),正好是整个作品钢琴声部在尾声前乐节的总数,具有“总结”的含义。

同样是古拜杜林娜的作品,她的交响曲《我听见了……沉默了……》,无论是作品的大层客观结构还是微观结构都体现了斐波那契数列,微观结构例如第一乐章,包括下列四分音符的连续的乐节和休止(休止在括号内表示): $(5), 3, 8, 5, (13), 13, (8), 13, (5), 55, (11 + 5)$ 。在交响曲大层的客观结构中,按下列比例进行(体现了“递减”的特点):

第一乐章—— $89(\text{音}) + 55(\text{休止}) = 144$;

第三乐章—— $55(\text{音}) + 34(\text{休止}) = 89$;

第五乐章—— $34(\text{音}) + 21(\text{休止}) = 55$;

第七乐章—— $21(\text{音}) + 13(\text{休止}) = 34$;

第十乐章——89个音;

第十二乐章($\boxed{89}$)——89个音。

此外,在古拜杜林娜的《沉默》(Silenzio)^①中用了斐波那契节奏数列,《七言》^②中用了斐波那契休止数列。

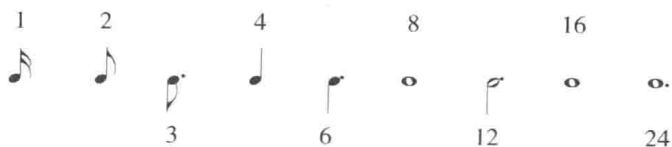
3. 节奏进行

节奏进行大致有三种情况:音的数量进行、时值的数量进行、节奏序列(节奏序列看以下“序列主义”部分)。音的数量进行,是带有某种固定数增加的接续,如1、2、3、4、5…为1的增加的接续,而当固定数以倍数增加时,就呈现为几何型的进行,如2、4、8、16。德国作曲家布拉黑尔(Blacher, Boris, 1903—1975, 1919年曾在哈尔滨歌剧院工作)创立的一种节奏程序叫做“可变节拍”(Variable metres),是按照数学关系来设计的系统的节奏——节拍。他为女高音、打击乐和低音提琴写的作品就叫《3(6×x)或为了七》[3(6×x) oder For Seven, 1973年]。这种节奏程序在他的钢琴曲《装饰》(Ornamente, op. 37, 1950年)中较为典型,这首曲子又称《基于变化节拍的七首练习曲》,其中运用从2-9个音的简单的音的数量进行: $2/8$ (两个8分音符)、 $3/8$ 、 $4/8$ 、 $5/8$ 等,以及 $9/8$ 、 $8/8$ 、 $7/8$ 、 $6/8$ 等。或趋复杂化,或进行换位。音数量的进行接近混合小节。斯洛尼姆斯基《伊卡尔》中2、3、4、5个八分音符的接续构成混合小节(混合节拍),为 $14/8$,在主题的进行上则是微型固定加变奏原则:

① 《沉默》,为巴扬、小提琴和大提琴写的5首短曲,作于1991年,演奏时间20分钟。

② 《七言》是为大提琴、巴扬和弦乐队写的组曲,包含7个乐章,作于1982年,演奏时间32分钟,献给大提琴家符拉基米尔·东哈和巴扬演奏家弗里德里克·利普斯。

施尼特凯第四小提琴协奏曲第二乐章(12)中,节奏序列取自两个相同的几何进行(1/16 等于一个 16 分音符)^①



不准确进行的例如季先科第三交响曲中(不是通常的分母和准确的进入):



(四) 基于音高

音高体系在 20 世纪下半叶很独特,大致涉及以下五种情况:

1. 基于一个音

例子如斯洛尼姆斯基为管乐重奏写的《对话》(创意曲)的第六乐章:^bD 音为点描手法,在无周期的节奏中持续运用。

2. 基于一个和弦

也是斯洛尼姆斯基的上述作品,第七乐章和弦的结构自下而上为:[#]f - c - d - g - f,借助点描手法和不对称节奏进行。施尼特凯的钢琴曲《一个和弦的变

^① 施尼特凯的第四小提琴协奏曲作于 1984 年,第二乐章属于古变奏曲式的性质,主题由和弦构成,类似恰空:



瓦·赫洛波娃教授称该乐章为“渐强曲式”。乐章包括主题和四个变奏。

奏曲》，仿佛是12个键不对称地在键盘上(C₁, G_{1s}, A₁, D, H, des, f, es¹, b¹, e², g², fis³):^①



和弦的结构为12音序列,在此基础上演奏各次变奏。施托克豪森第9钢琴曲基于节奏上平均、结构为音程的变化重复(cis fis g c¹)的和弦:



3. 基于音程

鲁托斯拉夫斯基在第二交响曲(1965—1967)和为管弦乐队写的三首《后奏曲》(3 Postludes, 1958—1963)中均有使用,在《后奏1》中,协和的纯五度、纯四度和不协和的小二度、小九度形成戏剧对比(赫洛波娃称之为“音程戏剧”),而在他们之间则是小三度、大三度和减五度。全曲形成不协和音程——协和音程——不协和音程的布局,再现部中所有音程组同时结合在一起。德国作曲家施纳贝尔(Schnebel, Dieter, 1930—)将有组织的音程运用在他的弥撒曲、小交响曲和^bB大调五重奏中。

施托克豪森的第三首钢琴曲是使用音程的范例。全曲共16小节,附录如下:



① 《一个和弦的变奏曲》为钢琴曲,作于1966年。为12音序列作品。施尼特凯有意借用韦伯恩作品27号钢琴变奏曲第二乐章的创作构思。参见瓦·赫洛波娃、伊·契加列娃著《阿尔弗雷德·施尼特凯》第29—30页,莫斯科《苏联作曲家》出版社,1990年出版。

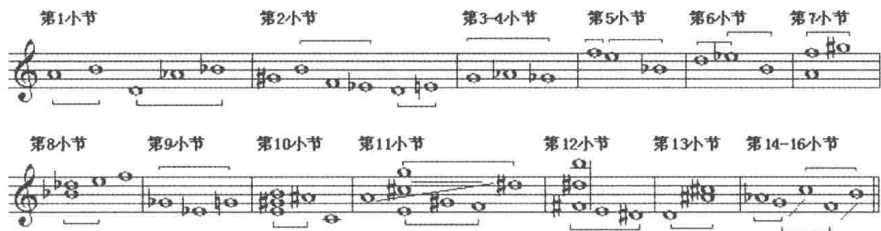


第一小节是全曲的核心,包含两个特征音程:大二度、减五度。这两个核心音程贯穿于全曲,产生了各种变形:

减五→增四、减四、纯四、增五

大二→小二、增二

下例为各小节基于上述音程的浓缩谱,第2小节为第1小节两种音程的倒影和模进。在运用中,十二音序列中的十二个音都出现了,但不是以序列的形式排列。



在发展中,这些音程或作横向发展,或作纵向结合,或在某一小节既有纵向又有横向,大致为:

横	纵	纵+横	横
4 个小节	3 个小节	5 个小节	4 个小节
第 1-4 小节	第 5-7 小节	第 8-12 小节	第 13-16 小节

第 11 小节是全曲的高潮,音程关系最复杂,是音和音程最多的一个小节,包括减五、减四、纯四、增二、小二、增五等,高潮点正好接近黄金分割点:0.68。

4. 基于音高序列

是 20 世纪十分普遍的方法。始于梅西安和诺诺设置所有音程的序列。开始序列中音的数量是各式各样的,不仅是 12 个,也有 11 个、10 个、6 个、13 个等(有关序列看以下“序列主义”部分)。

在 20 世纪下半叶,序列的运用导致产生了“12 音级曲式”(赫洛波娃创用此术语),如在古拜杜林娜的康塔塔《孟菲斯之夜》(Night in Memphis)^①中包含有此种

① 《孟菲斯之夜》,为次女高音、男声合唱(磁带音乐)和乐队而写,基于古埃及抒情诗的歌词,由 A. 阿赫玛多瓦娅和 B. 波塔波瓦娅翻译,包含 7 个乐章,作于 1968 年,演奏时间 26 分钟。

曲式的几种形式。《孟菲斯之夜》的序列是这样的:dis e h b f c fis d g a gis cis。从十二音序列曲式(赫洛波娃的术语)的观点看,最有趣的是第三、六、七乐章。纯乐队的第三乐章建立在12声部的卡农上,形成卡农式赋格,每一个主题的进入都从新的序列音开始,序列的每一次进行都对应“音级曲式”中的一个音。在第三乐章中,序列则呈逆行形态。罗马数字为主题进入的顺序号,阿拉伯数字为12音序列的开始音和结束音:

											XII 12-11
											XI 11-10
											X 10-9
											IX 9-8
											VIII 8-7
											VII 7-6
											VI 6-5
											V 5-4
											IV 4-3
											III 3-2
											II 2-1
											I 1-12

在第6乐章中,按完全恒等性原则,12音序列按纵向和横向构筑:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11 ^①

① 《索菲亚·古拜杜林娜》,瓦·赫洛波娃、艾·列斯坦尼奥著,1996年莫斯科作曲家出版社,第169页。

5. 基于微半音体系

微半音又称微音程,是指基于小于半音的音程的音高组织—— $1/3$ 音、 $1/4$ 音、 $1/5$ 音、 $1/6$ 音等。其中4音体系具有最重要的意义。最早运用微半音(微音程)的作曲家是艾夫斯的《四分之一音钢琴曲3首》(1923—1924年)。20世纪上半叶的作曲家们在序列之后往往把注意力转向微半音体系。捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴(Hába, Alois, 1893—1973)几乎可称为“微音程之父”。他在作品和理论著作中深入研究和采用 $1/4$ 音,以及 $1/3$ 音、 $1/5$ 音、 $1/6$ 音甚至 $1/12$ 音。如四分之一音歌剧《母亲》(1931年),为了演出还专门制作了四分之一音钢琴和四分之一音单簧管与小号;《幻想曲》(1932年)用七分之一音写成;歌剧《愿您的国降临》(1934年)中要求演员掌握六分之一音。1923—1945年在布拉格音乐学院任教期间创办四分之一音和六分之一音音乐训练班,该班持续20多年,产生了很大的影响。哈巴共写有微音程作品10个。

20 世纪下半叶的作曲家也很热衷于这个技术,一些响音作品都用了 $1/4$ 音技术。如齐默尔曼(Zimmermann, Bernd Alois, 1918—1970, 写有 9 个此类作品)的大提琴协奏曲(1965—1966 年)、为朗诵和歌唱的合唱队。电子乐器、管弦乐队写的《一个年轻诗人的安魂曲》(Requiem for a young poet, 1967—1969),潘德雷茨基(写有 12 个此类作品)为 42 件弦乐器和打击乐写有《阿纳克拉西斯》(Anaklasis, 1960 年)、弦乐四重奏、《广岛受难者挽歌》,维克多·苏斯林为中提琴、大提琴和低音提琴的《跨越极限》(1990 年)、《白色的丧服》(1994 年),古拜杜林娜为长笛、弦乐和打击乐器作的《音乐》(1995 年)运用了 $1/4$ 音和 24 音体系。

(五) 基于织体

以织体为基础的曲式,除了可以观察到卡农、对位等现象外,在存在超多声部的情况下,可分出渐强曲式、渐弱曲式、渐强—渐弱曲式(织体波状曲式)、二重渐强曲式等。

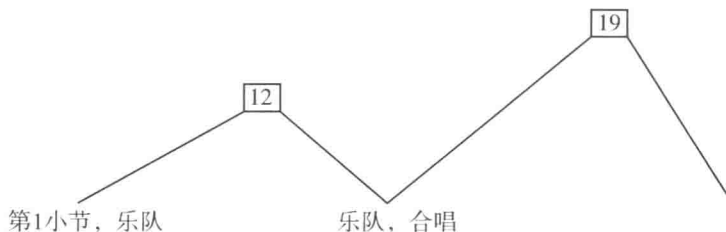
杰尼索夫的乐队作品《绘画》以织体作为曲式基础,此外有贯穿和三部性的结构特点。作品没有调性原则、序列原则和传统的主题原则。曲式再现的时刻是织体要素在起作用,再现从第 132 小节开始,与第 1 小节比,主要声部的旋律、音色、节奏、音高、音程都改变了,重复的仅是织体型,即在乐器组背景上管乐器的独奏(用短笛代替原先的长笛),另外重复某些织体细节:存在于主要声部和由装饰走句、颤音型动机、点状动机(一个音)、旋律对位构成的副声部组。最后在作品的末尾,由(第 102 小节的)23 个声部发展到弦乐的 52 个声部(微复调),每一个都是独立的对位,全曲的织体运用呈渐强形态。

渐强—渐弱曲式(织体波状曲式)的例子如施尼特凯第一交响曲慢板的第三乐章(Lento)^①。织体曲式借助于 12 音序列和超多声部卡农,序列的构成为:c-es-

① 第一交响曲写于 1969—1972 年,题献给盖那奇·罗日杰斯特文斯基,首演于 1974 年 4 月 9 日。

d - h - a s - g - f - g e s - b - a - c i s - e。在渐强(波状的上峰段)时,织体声部的渐强为:第1小节-2个音和2个声部,在1-3个音和5个声部,在[2]-4个音和7个声部,在[3]-5个音和10个声部,在[4]-7个音和14个声部,在[5]-11个音和14个声部,在[6]-12个音和16个声部。在序列—卡农结构中还运用了贯顶诗^①的原则——卡农每一个部分的开头运用新的序列音,12个不同音的接续在整个“浪”形成的进行中拉长拉宽直至高潮:第1小节-c, [1]-es, [2]-d, [3]-h, [4]-as, [5]-g, [6]-f, [7]-ges, [8]-b, [9]-a, [10]-cis, [11]-e。而在“波浪”下降中序列在卡农中则运用直接的和逆行的形式。另外,该曲的节奏也体现了运动的波状,从最大的时值开始,向小时值发展,并反之。

二重渐强曲式的例子如捷尔捷梁(1929—)《第二交响曲》的第一乐章,图式:



织体声部有意以非旋律形态呈现,在第一个渐强曲式中为器乐和节奏的敲击(钹、大鼓等),运用震音(定音鼓)、颤音、持续音(低音大管),除了各种类型的音型进行外,还有音簇的震音(钢琴)。第二个渐强曲式更具动力,还加入合唱的说话声,从一个声部增至26个声部,逐渐增强,是“渐强中含渐强”的做法。

(六) 基于复调

所谓基于复调就是曲式基于模仿,并各种主题的对位和支声,主要是指在小层的主题结构。俄罗斯女音乐学者塔姬雅娜·弗兰多瓦娅(注:T. B. 弗兰多瓦娅副博士论文提要,《俄罗斯苏联60—70年代音乐中的复调》,莫斯科,1986年,第13页,转引自瓦·赫洛波娃《音乐作品的曲式》第473页)将复调曲式分为两大类:典型的古典曲式和非古典曲式。古典曲式又分3类:1. 模仿的(卡农、赋格、赋格段、利车卡尔);2. 非模仿的(基于定旋律[cantus firmus]的复调曲式,镜像—逆行曲

^① Acrostic,又称离合体,诗体的一种,由每行的头一个字母组成一个词或句子,常为作者或受诗者的名字。从广义说,凡是在许多词的情况下首字母可组合成词的写作方法都可称为离合体。离合体有很多变种,如散文中每个段落的第一个字母可组合成所需要的词;有的诗歌用每行中间的字母或行末的字母组合成词;有的则用分布在各诗节相应位置的字母组合成词。

式);3. 二者兼而有之(创意曲、经文歌)。非古典曲式又分:1. 定型化的(渐强的、偶然的、复合固定的、支声的);2. 特殊的。

定型的古典曲式在复调教科书有专门研究。弗兰多瓦娅在非古典曲式的章节中举的例子有:基于 12 音序列的渐强曲式——古拜杜林娜《孟菲斯之夜》第三乐章中 12 个声部的卡农(卡农式赋格),施尼特凯小夜曲第一乐章中的偶然音乐和复合拼贴技术,谢德林《复调曲集》中的“复调镶嵌”——支声复调。

复调作为基础可发展到大的层级——套曲曲式,类型有:1. 定型的小复调套曲(施尼特凯为钢琴写的即兴曲和赋格);2. 特殊的小复调套曲(法利克的《管风琴组曲》)(注:法利克,苏联作曲家,阿拉波夫的学生,1936—);3. 定型的大复调套曲(谢德林、斯洛尼姆斯基的 24 首前奏曲和赋格);4. 特殊的大复调套曲(布茨科为管风琴、古钢琴、钢片琴和钢琴写的“复调协奏曲”,1970 年)^①。

四、20 世纪下半叶的其他流派及结构特点

(一) 序列主义

序列主义是勋伯格在 20 世纪 20 年代创立的基于十二音体系的作曲技术。十二音体系是基于一个八度内十二个半音的音高序列组织(法文为 la serie,德文为 die Reihe,英文按照 M. 巴比特的术语为 set)。按照这一体系的奠基人勋伯格的构想,在调性瓦解的情况下,十二音体系有可能建立作品所有材料有组织的联系,完成在某种程度上是主题、在某种程度上为和声的功能。在 20 世纪上半叶十二音序列存在两种主要的变体——勋伯格的和韦伯恩的。在勋伯格是音高组织方法。在韦伯恩不仅出现音高,还有复调结构、旋律线、音响结构、速度,即作品的复合参数技术。因此韦伯恩的十二音序列(从作品 17 号开始)比任何其他的作曲家都更严密、更精确。

节奏序列在贝尔格、韦伯恩的作品中就用过,贝尔格的节奏序列多至 12 种时值,每一个时值由一个或两、三个单位构成;韦伯恩常采用两个四单元序列,每单元包括四个音,时值基本不同。他们二人将休止嵌入时值,用精确的序列算法和规则进行移位使用,他们的实践力图将节奏序列提高到与音高序列同等重要的地步。

如果说在最初,序列主义最重要的参数是音高和节奏的话,那么“整体序列主义”则将音乐语言参数扩展至时值、力度、音区、音色等。成为 20 世纪下半叶作曲家运用序列主义方法的一个特点。

时值序列是脱离音高序列的独立的方法。梅西安在 1944 年《现代音乐语言的技巧》(Technique de mon langage musical)一书中提及关于时值序列化的问题。布

^① 布茨科,苏联作曲家,1938—。

莱兹在 20 世纪 40 年代后期也多次尝试时值序列。到了 50 年代初,在他的为两架钢琴作的《结构》(structures)第一集(1951—1952 年)中找到了系统的方法。其中,除运用节奏序列外,还采用 12 个时值记号、12 个力度记号、12 种表情记号和 12 个起音指示的序列,因而被称之为“总体序列主义”。此外,他还创造了一些新的序列程序,如“多重和弦”,使序列更自由和更趋复杂化。

整体序列主义的杰出代表作是梅西安《节奏练习曲 4 首》中的第 4 首“火之岛 II”,作于 1950 年,下例为该曲的原型序列,有 12 个音、12 种时值、5 个力度和 4 种音色(没有任何标记显示)。



梅西安在此曲中发明了系统的转位的方法,下表为该曲序列的转位:

I	6	7	5	8	4	9	←③	10	2	11	1	12
	3	9	10	4	2	8	←⑪	5	1	7	12	6
III	11	8	5	2	1	4	←⑦	10	12	9	6	3
	7	4	10	1	12	2	←⑨	5	6	8	3	11
V	9	2	5	12	6	1	←⑧	10	3	4	11	7
	8	1	10	6	3	12	←④	5	11	2	7	9
VII	4	12	5	3	11	6	←②	10	7	1	9	8
	2	6	10	11	7	3	←①	5	9	12	8	4
IX	1	3	5	7	9	11	←⑫	10	8	6	4	2
	12	11	10	9	8	7	←⑥	5	4	3	2	1

特点为:1. 成对的组合,及 I - II、III - IV、V - VI、VII - VIII、IX - X;2. 成双的换位,每一对的顺序音(纵向)成为下一对的顺序音,即以成双的形式出现,如第一列和第二列的第 5 个音为 4 和 2,换位后成为第三列和第四列的第 6 个音。这一特点遍布全表;3. 二数不变,即每一列中的 10 与 5(纵向)在每组换位时均不变化,仅每一横列的 10 与 5 与下一横列的 10 与 5 作对换,如第一列第 3 音为 5 第 8 音为 10,第二列第 3 音为 10 第 8 音为 5,在所有的数中仅此二数为这种情况。这样一来,整个换位系列自然被分成了三组:2 + (1) + 4 + (1) + 4;4. 首尾呼应,每一横列的首音成为下一横列的末音,如第一列的首音 6 为第二列的末音,依次类推。

施托克豪森作于 1951 年,为双簧管、低音单簧管、钢琴与三件打击乐器写的《十字形游戏》(Kreuzspiel)是另一个突出的例子。主要的序列包含音高、时值(12 种)、力度(7 种成分,5 种有重复):

h	b	ges	g	des	c	a	as	d	e	es	f
1/16	2/16	3/16	4/16	5/16	6/16	7/16	8/16	9/16	10/16	11/16	12/16
ff	ff	f	f	mf	mf	mp	mp	p	p	sfz	pp

下例为《十字形游戏》的整体音高序列结构：

The image shows a musical score for 'Cross Game' (十字形游戏) consisting of 12 staves, labeled I through XII. Each staff contains a sequence of notes, and numerous lines connect notes across different staves, creating a complex web of relationships that represent the overall pitch sequence structure of the piece. A circled number 1 is at the bottom right of the staves.

下表为上述谱例(《十字形游戏》)的序列及换位表：

1	2	3	4	5	6		7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	12	1	7	8	9	10	11	
3	4	5	6	11	1	12	2	7	8	9	10	
4	5	6	10	2	12	1	11	3	7	8	9	
5	6	9	12	3	11	2	10	1	4	7	8	
6	8	1	4	11	10	3	2	9	12	5	7	
12	2	7	5	10	4	9	3	8	6	11	1	
11	12	3	6	9	5	8	4	7	10	1	2	
10	11	12	4	8	7	6	5	9	1	2	3	
9	10	11	12	5	7	6	8	1	2	3	4	
8	9	10	11	12	6	7	1	2	3	4	5	
7	8	9	10	11	12		1	2	3	4	5	6

②

施托克豪森在一封信中披露了他对《十字形游戏》的设计：“这部作品有 12 种状态。第一个状态表现为 6 个音级在最低八度音区,6 个音级在最高八度音区。第二个状态表现为原先的最高音区 6 个音级中的最低音级移动到倒数第二低的音区,而最低音区 6 个音级中的最高音级移动到倒数第二高的音区;然后依此类推,在低音区与高音区所有音级的移动中使音响交叉。在第 12 个状态出现的时候,我们会发现:原来最高音区的 6 个音级移动到了最低音区,对低音区的 6 个移动到了

① 该例转引自《现代音乐分析方法教程》第 154 页,姚恒璐著,湖南文艺出版社,2003 年 8 月第一版。

② 转引自瓦·赫洛波娃《音乐作品的曲式》第 477 页,俄罗斯《鹿》出版社,1999 年版。笔者有一处改动。

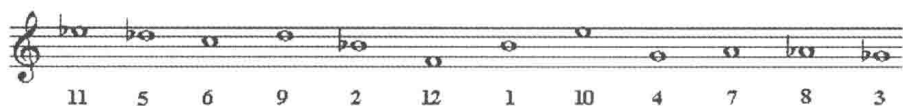
最高音区……”^①笔者认为该曲的特点为:1. 以 6 为单位,形成 6+6 的规则,上、下、左、右均体现此结构特点;2. 序列的参数有音高、节奏、力度、音区和音色;3. “复合序列”,即序列中套序列,方框内的序列自成体系,为 5+5 的规则,“中轴线”两侧值相加均为 13,依次向两端扩展,各时值相加亦都为 13,最多的为 5 对,在图表中间(内环)。

下例为《十字形游戏》第一乐章的第一组(第 4-20 小节,前为引子):

The musical score is for the first group of the first movement of 'Cross Game'. It features six staves for strings: Violini I (V-ni I), Violini II (V-ni II), Violoncelli I (V-le I), Violoncelli II (V-le II), Violoncelli I (V-c I), and Violoncelli II (V-c II). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ff, mf, p, f, pp, ppp), articulation (Vibr., G.P.), and performance instructions (2 Soli). The bottom section of the score shows a piano part with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like pp, ppp, and f.

① 转引自冯欣欣博士论文《序列理念的笃行者——卡尔海因茨·施托克豪森钢琴曲 I-XIV 研究》,第 25 页。

上例中,钢琴声部是音高序列,为:



在图姆巴鼓(注:Tumba,又名康嘎鼓,Conga,鼓身高而窄,通常单手执鼓,用指敲击,并常成对使用,强调节奏),声部是固定的16分音符三连音节奏,其序列为:2、3、4、5、6、12、1、7、8、9、10、11(与序列表中的第二行相适应);在桶子鼓声部,节奏基础也是16分音符三连音,序列为:2、8、7、4、11、1、12、3、9、6、5、10。可见这是一个经过严密计算和布局的整体序列主义作品,并且以其复合序列的特点体现“十字形”的构思。

(二) 偶然音乐

20世纪50年代初,正当整体序列主义的创作处于“如火如荼”的境地时,随之迎来了这种严密、精确设计音乐的“解构”,音乐走向了另一极端:偶然性和不确定性。而偶然音乐的兴起恰好是在20世纪50年代,之后成为20世纪下半叶先锋派作曲家施展拳脚的重要领域之一。

偶然音乐(aleatory music)又名机遇音乐(alea一词在拉丁文为“骰子”之义),即通过偶然的因素或偶然的程序而产生的音乐。“不确定技法”或“不确定因素”(Indeterminacy)依附于偶然音乐,二者密不可分。如果说区别的话,“不确定因素”更多交由演奏者来处理。

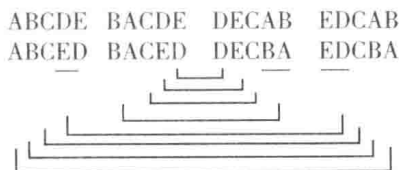
如果说艾夫斯是在偶然音乐方面最早予以考虑的作曲家,考埃尔是在作品中引入不确定技法的最早作曲家(考埃尔是艾夫斯的朋友和传记作者),那么考埃尔的学生凯奇成为了偶然音乐的标志性人物。而对偶然音乐在理论上作全面思考的则是布莱兹,他于1957年写了理论著作《Aléa》。

为迎合偶然音乐的要义,记谱法也可说极尽花样翻新之能事。大致有5种:1. 仍沿袭传统记谱法,但因演奏者的身体能力、掌握该乐器技能的高低水平或由于作曲家的“宽容”或提供多种方案而在演奏时产生弹性;2. 相对记谱法,仍属传统记谱法范畴,但开始“偏离”、如音高不甚明确,时值不甚精确,速度不甚确定,从而为演奏者发挥创造性提供空间;3. 象征记谱法,在“模糊”的路上走得更远,此种记谱法只在“原则”上象征性地指示要增加或减少哪些参数,以及指出某些发音的方式;4. 图表记谱法,以图表代替传统的记谱符号,对这些图表中的记号如何进行阐释,给予演奏者的空间更大;5. 文字谱,即本文前面提及的语义谱(顺便提及,本文在“对作品传统样式的革命”一节中提及的对传统谱面样式的革命的几种谱式,基本都属于偶然音乐范畴)。综上所述,5种记谱法在偏离传统的路上是以“渐强”方式表现出来的。

本文在前面已经列举了一些偶然音乐的作品,如布莱兹的第三钢琴奏鸣曲,施托克豪森的第9首和第11首钢琴曲、《七天》、《循环》,厄尔·布朗的《1952年的12月》等。偶然音乐作为曲式有两种类型:总体的偶然曲式和局部的偶然曲式。

总体的偶然曲式

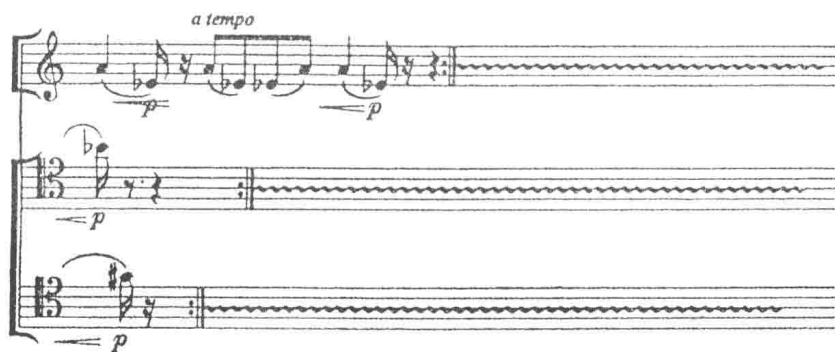
又称“开放曲式”(open form)、“可变曲式”、“无限制的偶然曲式”等。指在乐曲总体结构布局上的偶然因素,整个结构处于“偶然”原则之中。如布莱兹为女高音和G弦乐队作的《重重皱褶》(Fold upon fold,又名《马拉美肖像》,1957—1962年),全曲的5个部分,演奏的顺序由指挥选择而定。布莱兹的第三钢琴奏鸣曲(开始于1956年)由5个乐章组成,4个乐章为:交替圣歌+“附加段”(A、B),“诗节”+“模进”(D、E),它们都围绕“星座”(C)而排列,构成作品的8组结构:



其特点为:在每一组的内部呈成双的排列;每一对的内部分别进行置换;总体具有对称原则。而在每一部分内部,演奏时可以从任何一组开始,有的部分可以演奏两次。此外,第三奏鸣曲还是一首序列作品,音高序列为:e、f、h、fis、gis、g、b、c、a、d、cis、e。

局部的偶然曲式

指作品的某一部分基于偶然。在20世纪下半叶的作品中运用很普遍。鲁托斯拉夫斯基是创始人之一,他在自己的两部交响曲中都用了局部的偶然曲式,如第二交响曲第一乐章的一个片段:



上例中有三个声部,每一个都建立在自己的音程上——第一个声部(英国管)为增四,第二个声部(第一大管)为小六,第三个声部(第二大管)为大三。在自由(速度和音程重复)和“偶然”(无规律)重复的过程中巩固各自的结构音程。

下例为施尼特凯为 5 位音乐家写的小夜曲中的片断(1和3):

The musical score is for a piece with five staves. The instruments are Cl. (B), V-no, C-b., P-no, and a percussion part. The Cl. (B) staff starts with a bracketed '3' and a 3rd measure. The V-no staff starts with a 3rd measure. The C-b. staff starts with a 4.5th measure. The P-no staff starts with a 2.5th measure. The percussion staff starts with a 3.5th measure. The score includes various dynamics like ff and f, and articulations like gliss. and sf sempre.

这是大主题 A 的一个片断,这里,单簧管声部、小提琴声部、低音提琴声部、钢琴声部和打击乐声部在音高、节拍、节奏、演奏法等方面都没有关联,而且各声部都非常独立,具有持续的自由度,好像各自做着互不相干的事,每一个声部都由“偶然”因素构成。

(三) 简约主义

人们常说“物极必反”。20 世纪先锋派作曲家过于繁复的音乐迫使有些作曲家和听众要找到一条另外的道路以求得解脱。20 世纪 60—70 年代,简约主义音乐产生。一方面,它与抽象艺术(在创作上由线条和几何形体组成)有秩序的结构理念相通;另一方面,它与非西方的音乐文化相关,如传统的巴厘(Bali,印度尼西亚岛屿)、非洲和印度的拉伽音乐。

简约主义作品的特点是:运用最简单的材料(节奏、旋律、和声等),大量重复的组织方式,建立静止的、没有“发展”的、似乎“无终”的曲式。显然,这是与序列主义、尤其是整体序列主义过于复杂和偶然主义音乐过于随意的理念是相对立的。

简约主义音乐的代表作曲家有特里·赖利(Riley, Terry, 1936—, 其作品用图表形式表示,采用重复句型和序列)、史蒂夫·赖克(Reich, Steve, 1936—, 相变技术的运用,作品受非洲和亚洲音乐影响)、拉蒙特·扬(Young, La Monte, 1935—, “持音性”方法为其创作特点)、菲利普·格拉斯(Glass, Philip, 1936—, 创作特点为用最少的材料、在最少变化中进行最大限度的重复,运用印度加伽和北非音乐)、约翰·亚当斯(库利奇)(Adams, John, [Coolidge], 1947—, 以简约派风格著称,但进一步拓宽风格)。

下例为史蒂夫·赖克写于 1973 年的《木头块音乐》(Music for Pieces of Wood)开头的片断:

8^{va}

Clave 1 $f(x2-4)$

Clave 2 $f(x4-6)$

Clave 3 ff

(8^{va})

(x5-9) (x5-9)

作品运用五对经过调音的响棒 (claves) 是受到非洲传统音乐的影响。重复的手法表现在短小声部中,在上例中为一小节的模式,在响棒 1 中是平均的节奏,响棒 2 是有特色的节奏,响棒 3 则是尖锐节奏的插入,形成切分效果。模式的重复如下:第 1 小节的模式重复 2-4 次,第 2 小节的模式重复 4-6 次,第 3 和第 4 小节重复 5-9 次。全谱有 59 小节,标明演奏时间为 11-15 分钟。

在简约主义作品中短小模式如何组织和发展很重要。如在史蒂夫·赖克的作品中是通过“连续动机的建立”和“增加或除去某些成分的变奏”,例子如写于 1972 年的《拍手音乐》(Clapping Music),通过两位表演者拍手来展示节奏,下例为其中的三小节乐谱:

$\text{♩} = 190-194$

Clap 1

Clap 2

从谱例中可以看出,第一位拍手者的节奏模式每小节不变,第二位拍手者的节奏模式在第二小节减去第一小节开头三个八分音符(♩♩♩)中的一个八分音符,移至小节末尾,第三小节类推。从而与第一位拍手者形成复合节奏。每一小节重复12次。

简约主义作品中的模式是多种多样的,有改变音的速度、改变音的时值、改变音的色彩(变化音色)。在模式变奏时要求作曲家们预先计算出系统的办法。20世纪80—90年代(即20世纪下半叶后期)简约主义音乐得到很大的发展。这一时期俄罗斯音乐的范例有叶基莫夫斯基为打击乐重奏组写的《圣母升天歌》(1989年)、帕夫连科为室内重奏组写的《L'imparfait》(献给爱季松·杰尼索夫的礼物,1977年)。

结 语

正如前言所说,20世纪下半叶音乐作品的结构呈现出纵横交叉、错综复杂的情况,如果用简单的、一刀切的方法,或沿用对传统曲式分类的思维方法,显然已不能适应实际的现实。20世纪下半叶音乐作品的结构特点是:同一作品中起结构作用的参数多,这个特点是20世纪下半叶特有的,即便20世纪上半叶的作品也没有像下半叶的作品有那么多的参数参与,从而产生错综复杂的情况。20世纪下半叶的作品虽然有的参数在小层结构起作用,有的则在中层起作用,但是其交汇、融合的情况是空前复杂的。

鉴于此,对作品类型的归纳拟分为几种情况:

1. 有传统曲式的原则,如三部再现原则、回旋原则、变奏原则、贯穿原则等,但实际上除音乐语言外,就是在结构构成方面亦非中规中矩,而仅体现其大致的结构原则而已。

2. 对于20世纪、尤其是下半叶产生的众多复合音乐参数,对于作品结构起决定性支配作用的(最起码在中层结构)冠以“某某曲式”,如“12音序列曲式”。

3. 某一或某些音乐要素虽属小层结构现象,但对总体结构起作用甚至主要作用的,采用较为中性的、或“模棱两可”的提法,如提“以织体为基础的曲式”,而不提“织体曲式”,提“基于音高的曲式”而不提“音高曲式”,一则因为这些要素不是支配结构的唯一要素,二则这些要素的名称在长期的使用中已形成约定俗成的理解。

4. 对于以某些流派风格或技术为主导的作品,对于其结构类型亦采用“模棱两可”的提法,如“偶然音乐”一节中提及的作品,有时提“偶然音乐”有时提“偶然曲式”,这是因为此类提法为文作者首用,还有待同行确认之故。

5. 对于某些流派风格的作品,遵从学界惯常的提法,如提“简约主义”而不提

“简约曲式”。

20 世纪下半叶音乐作品的创作五彩缤纷,中外作曲家们纷纷推出一批批标新立异的作品,如何为这些作品界定、归类,是摆在理论工作者面前的任务。让我们共同努力!

——原载《音乐艺术》,2011 年第 1 期

德语大型音乐辞书 *MGG* 新旧两版 “音乐分析”词条解读与比较

——兼谈当前的音乐分析教学

陈鸿铎

引 言

自 2009 年“全国首届音乐分析学学术研讨会”^①在上海音乐学院召开以来,音乐分析的话题在学界受关注的热度始终保持着不减的态势,这对于从事音乐分析理论研究和教学的学者来说是一个极大的鼓舞。然而,在这样一种积极的形势之下,只有不断深化音乐分析的理论建设和教学体系的完善,才能真正推动该学科的健康发展。笔者曾就音乐分析学的学科建设提出三大内容,它们是:音乐分析历史的研究、音乐分析实践范畴的研究和音乐分析方法论的研究。对于这些方面的研究,在西文中目前已有不少专著和文章,它们对于中国学者的研究工作是极具借鉴作用和启发意义的。但是,目前对这些西文音乐分析文献的吸收基本上局限于英语语言类,其中最为人们熟知的是英国音乐学家伊恩·本特(Ian Bent, 1938—)为《新格罗夫》辞典撰写的“音乐分析”词条,这一词条目前在学界已相当熟悉,并在许多学者的文章中得到引用。而对于用其他文字写作的音乐分析文献,则差不多处于“无人问津”的状态。众所周知,德国在音乐学学科的发展方面是一直领先

^① 此次分析会议于 2009 年 10 月在上海音乐学院召开,是全国首次以“音乐分析学”的名称召开的学术研讨会,除了我国一些著名的作曲家、理论家和音乐分析学者与会外,国际上著名的音乐分析理论家艾伦·福特也亲临会场。这次会议极大地推动了我国音乐分析事业的发展,后续影响不可估量。

于世界各国的,^① 德语大型辞书 MGG (全称是 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) 就是这一发展的明证,它是与《新格罗夫》辞典齐名的世界著名音乐辞书,^② 在某种程度上讲,代表着与“英美学派”所不同的“德国学派”。在目前已出版的两版中,“音乐分析”词条无疑是西方音乐分析文献中的最重要文献之一,因此,及时准确地了解其中的内容,对于推动目前中国音乐分析学科的发展当然具有重要意义。此外,音乐分析即是一个非常具体的研究行为,但对它的解释常常又很模糊,比如音乐分析与音乐理论、音乐美学、音乐史学以及与音乐批评等之间究竟是什么关系,它们之间有没有一个界限等,这些问题通过研读德文经典的关于音乐分析原理的文献,有利于得到一些澄清。考虑到这一点,笔者希望通过本文对其主要内容所进行的解读和比较,消化其精神,进而与当前的音乐分析教学结合加以讨论。

一、两版“音乐分析”词条主要内容与解读

“音乐分析”这一词条在德语的辞书中简称 Analyse,新旧两版的词条都以这个词为标题,与英文“音乐分析”词条仅用 Analysis 一样,前面并未加上“音乐”二字。1951 年版中的“分析”词条^③ 由 H. 埃尔普夫^④ 撰写,值得注意的是,这时英语大型辞书《格罗夫》(从第六版开始称《新格罗夫》)中还没有“分析”这一词条^⑤,这说明德国的音乐学者是比英美音乐学者更早地开始关注音乐分析作为一种音乐研究行为的独立地位的。

该版“音乐分析”词条的篇幅并不长,全文包括两个叙述层次,一是界定音乐分析的概念,以及确定音乐分析应包含哪些具体内容,二是对音乐分析的历史进行了一个回顾。词条虽然不是长篇大论,但对于音乐分析所涉及的基本问题却做了

① 尤其是二战前,不过由于当今英语在全世界的普及,这种领先的实际影响力已受到一定程度削弱。

② 另有以法语为其名称的大型音乐辞书《国际音乐资料全书》,原文 *Répertoire International des Sources Musicales*, 缩写 RISM, 不过国内使用者极少。

③ 该词条被收入旧版第一卷中,由德国 Bärenreiter-Verlag 出版社于 1951 出版。

④ H. 埃尔普夫(Hermann Erpf, 1891—1969), 德国音乐学家、教师、作曲家,曾随 H. 里曼学习音乐理论,担任过斯图加特国立音乐学院院长,作曲教授。他的重要著述大多为教学目的撰写,在曲式理论上颇有建树,著有《音乐中的曲式与结构》[*Form und Struktur in der Musik*, Mainz, 1967]。

⑤ 1980 年出版的第六版《新格罗夫》中才加进“分析”词条。在其序言第 ix 页中,编者特别强调加进了一些新的 topics(论题),如:音乐美学、音乐分析、民族音乐学、音乐史学、流行音乐等,以表明与前面五版的重大不同。

非常简明而清楚的交代。

在第一个叙述层次中,作者对音乐分析是这样下定义的:音乐分析是对一部或一组具有相互关联的音乐作品所进行的分解、说明和释义。^①在这个定义中我们可以看到,作者把音乐作品确定为分析的对象,而对于如何分析,作者接连用了“分解、说明和释义”这三个不同的动词,这是需要引起特别关注的,因为它们确定着分析这个行为的几个层级不同但相互关联的具体任务。依据笔者的理解,“分解”(德文原文 *Zergliederung*,相当于英文的 *dissection*,即解剖)是基础层级的工作,即分析者根据音乐语言的音调特征、句法和段落的结构形态把一部音乐作品拆解成一些分离的部分,以弄清构成作品的细节成分和它们的特性。“说明”(德文原文 *Erklärung*,相当于英文的 *clarify*,即澄清)是中等层级的工作,即通过在乐曲被“分解”后所获得的信息,综合出一些音乐发展中带有规律性的现象,以达到对音乐作品艺术特征的深层理解。“释义”(德文原文 *Deutung*,相当于英文的 *meaning*,即意涵)是高等层级的工作,即在前两个层级的工作成果基础上,通过把客观事实(音乐本体)转化为主观体验(意象联想),阐释分析者所认识到的作品的意义内涵。

作者在词条中进一步用以下三个方面来对应上述三个词汇,对音乐分析应包含的内容进行了具体说明,即:写作技术分析[*die satztechnische Analyse*](对一个音乐作品整体形式所作的具体剖析),这与“分解”相对应;心理学分析[*die psychologische Analyse*]^②(对以写作技术分析为基础的音乐张力运动的分析),这与“说明”相对应;表现力分析[*die Ausdrucksanalyse*](对听者超越纯音乐所获得体验的描述与解释),这与“释义”相对应。

以上内容占了该词条的近一半篇幅,接下来作者在第二个叙述层次中,对音乐分析自19世纪以来的发展状况做了一个回顾,梳理了一些与音乐分析相关的现象、学者以及一些重要的分析理论和实践方式。对于音乐分析之所以成为音乐研究的独立学术活动以及得到发展的原因,作者提出了两点,即“一方面是出于音乐史叙述的需要,另一方面也是出于音乐批评、公众知识普及和指导音乐学生学习的需要。”这一提法实际上是为音乐分析对音乐研究的功能作出了定位,即为音乐史研究服务和为大众欣赏音乐和普及音乐知识服务。作者把H. 克雷奇马[H. Kretzschmar]^③的《音乐会指南》[*Führer durch den Konzertsaal*](最早出版于1886

① 文中楷体字均引自词条原文。

② 笔者以为,这里的“心理学”更多地应从自然科学的角度来理解,即接近于“生理学”。

③ H. 克雷奇马[Hermann Kretzschmar, 1848—1924],德国音乐学家和指挥家,继胡戈·里曼后德国最重要的音乐史家之一。

年)^①,看作是在此领域的第一部真正有意义的分析著作。其他重要的音乐分析家还提到 H. 里曼[H. Riemann]^②、W. 维尔克[W. Werker]、H. 申克[H. Schenker]、A. 舍尔林[A. Schering]、E. 库尔特[E. Kurth]^③以及欣德米特。

总体来说,MGG1951年版中“音乐分析”作为独立词条的出现,是在西方大型音乐辞书词条设定上的一个突破,反映出学者们对于音乐分析作为独立研究方向的一种肯定,这对后来西方的音乐分析在理论与实践上的发展起到了开创性的示范作用,对于非西方的音乐分析也提供了一个可资参照的指导原则。埃尔普夫不仅在该词条中第一次确定了音乐分析的概念,还对它的研究性质、方法、历史和目的做出了清楚的梳理,其中所论述的内容直到今天仍然是有效和可行的。

现在让我们再来看新版中这一词条的论述。1994年版MGG的“音乐分析”词条被完全重新撰写了,这一次作者是格罗尔德·W. 格鲁伯^④。与旧版“音乐分析”词条的篇幅相比,新版“音乐分析”词条的篇幅长了两倍多。整个词条由三大部分组成,即:“一、音乐分析的概念;二、音乐分析(行为)的原则;三、音乐分析的历史与方法。”

对于音乐分析的概念,作者是这样解释的:“音乐分析是对音乐作品中有意义的内在关系的揭示和传递,这种内在关系或存在于一个单独的作品中,或存在于多个作品之间(也可能是不同作曲家的作品之间),或存在于一种体裁、一种风格、一个时代之中,乃至超越某种体裁、风格和时代的界限。分析本不应受区域性范围的制约,但是,许多分析方法都与某种风格类型相关联,虽然超出这种关联分析不一定失效,但分析方法选择不当则可能使其运用发生困难。”这段话中有几个重点,

① 按书名也可直译为“音乐厅的引领者”。而第一版的出版时间按最新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“Kretzschmar”词条是1887年。

② H. 里曼[Hugo Riemann, 1849—1919],德国音乐学家,在最新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“Riemann”词条中,作者称其为“现代音乐学的创建者之一,他这一代中优秀的音乐学者和教师”。

③ W. 维尔克,德国音乐理论家,著有 *Studie über die Symmetrie im Bau der Fugen usw.* (《赋格等结构中的对称研究》),Lpz. 1922, B. & H. 出版;H. 申克[Heinrich Schenker, 1868—1935],奥地利音乐理论家,通过其独特的分析方法建立起一种简化还原分析体系,对贝多芬钢琴奏鸣曲的研究体现在他的 *Die letzten Sonaten von Beethoven* (《贝多芬最后几首奏鸣曲》)一书中;A. 舍尔林[Arnold Schering, 1877—1941],德国音乐学家,著有 *Beethoven in neuer Deutung* (《贝多芬新释》)一书;E. 库尔特[Ernst Kurth, 1886—1946],奥地利出生的瑞士音乐学家,在音乐学和哲学研究方面颇有建树,其对位和与声论著对后来人们在这方面的进一步研究和教学有重要影响。

④ 格罗尔德·W. 格鲁伯[Gerold W. Gruber, 1958—],奥地利音乐学家,现任奥地利维也纳音乐与表演艺术大学教授,在音乐分析理论与方法论研究方面颇有建树,发表过关于阐释学与音乐分析的论文,编辑出版了汉斯·凯勒的功能分析理论体系等。

首先作者强调分析的对象是“音乐作品中有意义的内在关联”,其次要对其进行“揭示和传递”,再接下来就是所采取的分析方法不能“选择不当”。关于这几个重点,笔者认为,该词条作者一上来就给分析者提出了一个不太容易回答的问题,即什么是音乐作品中有意义的内在关联?这是一个仁者见仁智者见智的问题。每部音乐作品都有自己的内在逻辑,其意义也在这种逻辑关系中生成。但是,不同的分析角度会看到不同的内在逻辑,意义的解读也就会不一样,因此,对于这个问题是很难有一个统一答案的。那么,这是不是说该词条作者对音乐分析者提出了一个无法完成的任务?也不是。因为,每个分析者都可以对作品中有意义的内在关联作出自己的解读,因此,要达到这个分析标准,主要就依靠分析者本身的立意、方法、经验和解读策略了,或者通俗地讲就是“自圆其说”了,当然,这种自圆其说的可信度会有所不同,自圆其说更不能是一种托辞,它也应该能够经受检验才行。对于音乐分析的“具体操作”,作者用了“揭示和传递”这两个词汇。揭示(德文原文 *Aufdeckung*, 相当于英文的 *revealing*)是通过观察、甄别后采取的行为,就是要透过音乐现象的表面看到里面的东西,这与一般的描绘是不同的。而传递(德文原文 *Vermittlung*, 相当于英文的 *communication*)是把所看到的各种信息以经过归纳和提炼的形式介绍给他人,这是音乐分析的重要目的之一。

新的词条对音乐分析原则的总结是一个亮点,这些原则虽然是从宏观角度来讨论的,但对于音乐分析者的具体分析却不无帮助。作者列出的分析原则涉及七方面:1. 如何进行时间性和历史性方面的分析;2. 如何进行抽象性的分析;3. 如何进行接受史的分析;4. 如何进行心理学的或偏重个性的分析;5. 如何进行不带价值判断和不带前提的分析;6. 如何进行带有明确目的的分析;7. 如何进行开放性的分析。这些方面差不多涵盖了各种不同的分析角度,它们也都可以说是“经验之谈”,不外乎告诫分析者在做音乐分析时要注意切入点和与之相应的方法的“恰当性”。值得注意的是,虽然提出了针对以上方面的分析原则,但作者对这样的分析是否有效也表达了他的独到见解。格鲁伯认为,音乐分析者有意无意选择的对象,只是他“个人观察的一个立足点。这个立足点在不同的程度上受制于分析者的历史认知……”在这个基础上产生的分析结论究竟能够在多大程度上对音乐理解产生促进并不确定,甚至值得怀疑,或许“它只是给予了人们一种经过思考的从美学理解和历史认识上接近的途径。”一个分析理论家对音乐分析的作用持这种态度,是值得人们玩味的。

在这个新的词条中,作者还用很大的篇幅叙述了音乐分析的发展历史,并介绍了各种前人所采用过的分析方法。值得注意的是,在对音乐分析的历史和方法进行梳理前,作者对于音乐分析与音乐理论的差别做了一个很好的区分。作者认为,虽然这两者属“亲缘关系”,实际操作中也常常互相交叉,但区别还是清楚的,即“在音乐分析中,音乐作品总是作为其基本对象和本质要素;而在音乐理论中,所

涉及的和声、节奏、音响和声部进行等问题,则可在不依赖音乐作品的情况下得到解答。”换句话说,音乐分析的结果不必是一种普遍规律的抽象化总结,而音乐理论对于作品的观照主要是为了其“最终的理论命题”。这一梳理对今天我们把音乐分析与其他一些研究方向相区别,是有启发意义的。

该词条对分析的历史和方法的叙述,作者是把它们放在一起进行的。对于什么时候开始有音乐分析存在,作者把历史的起点提的较早,甚至公元前古希腊关于音乐与哲学之间关联的讨论(如亚里士多塞诺斯[Aristoxenus, 约前354—?]^①的《雅典法则》中关于音乐的叙述)都算在之内。而最新的分析方法如圭里诺·马佐拉^②用数学原理(Yoneda-Lemma^③)和计算机分析程序进行的音乐分析,也被包含进来。至于在这个过程中的其他内容也一一详细叙述,这里不再赘述。

二、两版“音乐分析”词条之不同及形成原因

从前面对新旧两版 MGG“音乐分析”词条主要内容的概括与解读中,我们已经了解了它们对于音乐分析作为一种独立的音乐研究活动的基本定位,虽然两版对于这种定位在总体上具有一致性(即都是在音乐分析这个大的前提之下所进行的不同表述),但一些较为引人注意的差别还是值得读者加以关注的。接下来笔者将对它们之间的差异加以比较,并说明产生的原因。

旧版在对音乐分析所下的定义中认为,音乐分析的对象是“音乐作品”,而“分解、说明和释义”就是分析的全部内容;新版则认为,音乐分析的对象是“音乐作品中有意义的内在关系”,分析的任务是“揭示和传递”。很显然,这种在措辞上的细微差异,可以看出作者对音乐分析认识上的偏差。我们可以这样来设问,作为音乐分析的对象,“音乐作品”与“音乐作品中有意义的内在关系”意义相同吗?粗看之下,似乎这两者只是表面措辞上有差别,但细究起来,内涵上差别是很大的。“音乐作品”是一个非常客观的表述,它通常以乐谱的形式呈现出来。乐谱是一个客观存在,乐谱中的每一部分都是音乐作品的一分子,音乐分析显然不可能对乐谱中的每一部分都加以观照,如果那样就会成为报“流水账”了。因此,相比之下,“音乐作品中有意义的内在关系”这一表述就有非常具体的指向,它强调分析者必须

① 古希腊音乐理论家,师从亚里士多德,反对毕达哥拉斯“数”的音乐观念,认为音乐是情感艺术,著有《论谐和》和《论节奏》等。

② 圭里诺·马佐拉[Guerino Mazzola, 1947—],瑞士数学家和音乐学家。

③ 这是一个数学的类型理论,可中译为“约里达—引理”,意为:只要知道了全部部分的情况,就知道了整体的情况。只要知道了整体的情况,就知道了全部部分的情况。

找出有价值的分析对象才行。如果说旧版的表述容易造成仅仅是“描述式的”分析的话,那么新版的表述则可能使分析者避免这种“描述式”分析的出现,因为分析所面对的并非仅是一个“客观存在”的音乐作品了,而是一种有效的“主观观察”,这正是新旧两版在这一点上的区别所在。

至于新旧两版各自在“分解、说明和释义”与“揭示和传递”之间表现出的差别也是显而易见的,不过这种词汇本身的不同,在一定程度上却取决于人们对这些词汇解释时所采取的态度和方式。不同的解释态度和方式,会影响对这些词汇的不同理解。人们会说,分解与说明的过程可以达到揭示的效果,释义的结果也可以起到传递的作用,这样一来,它们之间不就没有什么不一样了吗?因此,围绕这些词汇的解释进行比较,会陷入“剪不断理还乱”的局面。不过笔者以为,结合词条上下文来理解,旧版这样的用词显然较为倾向于针对音乐作品本身,而新版的用词则明显地更倾向于音乐作品与接受之间的关联,如果以这种态度和方式来解释,那就会说明一个问题,即,新旧两版在音乐分析的实践范畴与功能作用上持有不太一样的立场。旧版作者认为,要使音乐分析不至超越分析的界限,就应该“一方面要避免使分析转向一般的美学—史学研究(即把一部作品作为例证来使用),另一方面要避免使分析转向系统的音乐理论依据(即为说明某理论而引用某作品为例),再一方面还要避免转向价值批评。”而新版作者则认为,在分析中“常常要将一些纯粹现象学层面(和声学、对位和曲式学)的东西,转换成一种可理解的概念体系,以使其能够与音乐的内容,即作曲家的创作意图和通过接受方式而改变了的关于作品的见解产生关系——这就是人们通常所说的一部音乐作品的‘语境’”。由此,我们是否可以这样理解,即旧版的音乐分析偏重对音乐本身问题的解读,或者说音乐分析的问题主要在音乐“内部”解决,而新版的音乐分析则较强调把对音乐本身的分析与音乐之外的因素相结合。理解这一点很重要,因为这里面反映了德国现代音乐分析发展的一个倾向。

那么,MGG 新旧两版的“音乐分析”词条为什么会出现这样的变化呢?

从最表面的原因来看,这种变化是两版写作在时间上的差异所带来的。但实质原因是,在这么长的时间跨度内,西方音乐分析发展中所出现的新变化导致了词条写作内容的必然变化。新版写于旧版 40 多年后,其间,西方音乐不论是在观念还是在创作上的发展变化程度完全可以用“翻天覆地”来形容。而具有实践功能作用的音乐分析在理论与实践方法上当然也伴随着经历了一个巨大变化的过程,许多认识改变了,分析方法也得到了不断的积累和完善。在两版词条出版的时间之间,德语音乐界(包括德国、奥地利和瑞士)在音乐分析方面出现了许多相关论著,如 1968 年 D. 德拉莫特的《音乐分析》、1974 年 R. 舒马赫的《音乐分析》、1981 年 R. 凯尔特伯恩的《莫扎特音乐分析文集》、1983 年 H. 珀斯的《合唱音乐与分析》、1987 年巴塞尔音乐学院编的《音乐反思 I: 音乐分析文集》和 1993 年 C. 库恩的《音乐分析法》(此书已有中译

本,钱泥译,上海音乐出版社 2009 年出版)^①。(当然,德语的音乐分析文献绝对不止这些,从文艺复兴时期德国作曲家、理论家和管风琴家约·布麦斯特[Joachim Burmeister, 1564—1629]《诗的音乐》[*Musicapoetica*, 1606]中的语言修辞分析法,到 20 世纪申克的“简化还原分析法”,人们可以看到一个立足于音乐作品语言结构分析的完整的音乐分析体系,笔者把它称作“德国学派”。)这些分析论著中的成果,多多少少地被吸收到了新版的音乐分析词条中,这是不言而喻的。比如,德拉莫特在他的《音乐分析》一书中曾提出过 22 条音乐分析“指南”,对各种分析路径和可能性进行了探讨,这对新版中七条分析原则的提出,无疑也是有影响的。此外,作为“德国学派”的勋伯格虽然主要是一位作曲家和音乐理论家,但他在音乐分析上所提出的独到见解也是引人注目的。他认为音乐分析要解决两个问题,一是“作品是怎样写成的”,二是“作品为什么会这样写”。前者是从技术层面来解读作品,后者从美学层面来阐释作品。这一对音乐分析的见解,在新版的“音乐分析”词条中也有所反映。总之,在 40 多年之后,新版的写作吸收了之前许多德语音乐分析著作中的新的研究成果,这种既关注技术又关注意义阐释的“两手都硬”的模式,正是体现了“德国学派”一贯以来在音乐分析上的基本思路。

当然,旧版与新版相比,由于词条作者在音乐素养、个人学术倾向上的不同,造成在音乐分析是否与外部因素结合或结合的程度,产生了一定的差别。与格鲁伯相比,埃尔普夫属德国老一辈音乐学者,因为两人在年龄上就相差了 65 岁。埃尔普夫既是一位音乐学家也是一位作曲家,曾师从德国著名音乐理论家胡戈·里曼,擅长技术与概括,其博士学位论文《音乐“形式”的概念》(*Der Begriff der musikalischen“Form”*, 1911—1913)就是在里曼的指导下完成的。他的另一本专著《音乐中的曲式与结构》(*Form und Struktur in der Musik*, 1967)是这方面德语文献中的经典之作。可以说,旧版词条实际上体现了德国老一辈分析学者在音乐本体分析方面的雄厚基础,以及从作品结构形式出发进行音乐分析的基本观念。

而格鲁伯是奥地利人,学习音乐学和艺术史出身,还学习过声乐和哑剧表演,其博士学位论文《歌剧“阉人歌手”的衰落》(*The decline of castrati in opera*, 1982)与歌剧演唱有关,其他的研究也都与文化、艺术以及音乐的心理感知相关,因此,他所写的词条反映了在现代音乐环境下人们对音乐分析的新的理解和要求,这就必然

① 这六本音乐分析专著的原文信息依次为:Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, Bärenreiter-Verlag 1968; Gerhard Schumacher (hrsg.), *Zur musicalischen Analyse*, Darmstadt 1974; Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart, Ein Beitrag zur musicalischen Analyse*, Kassel 1981; Heinrich Poos (hrsg.), *Chormusik und Analyse*, Mainz 1983; Musik-Akademie der Stadt Basel (hrsg.), *Musikreflektion I: Beiträge zur musicalischen Analyse*, Winterthur/ Schweiz 1987; Clemens Kühn, *Analyselernen*, Bärenreiter-Verlag 1993。

会和旧版的词条有所不同。但无论如何,新旧两版在“德国学派”既重技术分析又重意义阐释的基本性质上是一致的。

在把以上两版“音乐分析”词条进行比较的时候,人们会很自然地想到英国音乐学家伊恩·本特为《新格罗夫》所写的“音乐分析”词条(第六和第七版均为本特撰写,两版内容大致相同,但在具体编排上略有变化)。如果说与 *MGG* 两版“音乐分析”词条的写作相比本特代表着音乐分析上的“英美学派”的话,那么,这一学派的形成是离不开“德国学派”的理论基础的。实际上,所谓“英美学派”其实是在“德国学派”的研究基础上发展起来的。因为本特在他所写的词条中,提到了众多德国学者在这方面的研究成果。当然,“英美学派”在 20 世纪以来在音乐分析方面的发展,不论在理论上还是在实践上,都有赶超“德国学派”之势。

在《新格罗夫》“音乐分析”词条中,本特把音乐分析界定为“以音乐本身而不是以音乐之外的因素为起点的一种音乐研究活动”,这与 *MGG* 旧版“音乐分析”词条对音乐分析的界定并无多少差别。同时,本特对音乐分析与其他学科,如音乐理论、音乐史学、音乐美学、音乐批评等比较方面做了较为清楚的区分,对音乐分析的历史演变和分析方法的叙述上则更为详细,这对 *MGG* 是一个很好的补充。就词条内容本身来讲,如果说本特所代表的“英美学派”所持的是一种实证主义分析观的话,那么,以 *MGG*“音乐分析”词条所代表的“德国学派”则主要持的是一种释义学的分析观。当然,自美国著名音乐学家 J. 科尔曼的几本重要论著发表以来(如《沉思音乐——挑战音乐学》和《作为戏剧的歌剧》),以及 20 世纪 70 年代前后兴起“新音乐学”思潮后,如今“英美学派”在实际的音乐分析中已不再区分与其他研究之间的界限,甚至完全把音乐以外的因素当作解读音乐作品主要前提。关于这方面的最新发展,以及音乐分析作为一个学科要不要划出自己的研究范围,本文这里暂不作进一步讨论。

三、对当前音乐分析教学的思考

上述所讨论的关于 *MGG* 两版“音乐分析”词条的内容,对于引出当前音乐分析教学的思考是具有启发意义的,因为任何对音乐分析“元理论”的讨论,都会影响到音乐分析的实际教学,这其实也是笔者解读、比较新旧两版词条的初衷所在。

笔者以为,就前面两个词条对音乐分析概念的界定来看,目前在我们的教学中实际上并没有真正意义的音乐分析课程。传统的“四大件”,即和声、复调、曲式和配器,主要还是一种教授音乐理论原理的课程,因为其中对于所涉音乐作品的选择是以论证“预设的”理论原理为前提的。这样的课程对于系统地掌握“知识”很重要,但是并不能训练学习者的分析“能力”,只能是为学习者提供了进行音乐分析的基础。真正的音乐分析能力的培养,应该是在不预设规定答案的前提下,直接面

对教材以外的音乐作品来达到的。要做到这一点,就需要对原有的“四大件”进行改造,并进一步开设专门的音乐分析课程。

这样的课程可以分几个等级来设定,第一级是把原来的“四大件”课程从单一的“知识传授型”转变为“知识传授型+知识应用型”,通过大胆地跳出设定的教学框架,用实际作品中的疑难现象,来促使学习者运用已学知识进行应对,从而提高分析的能力。第二级是设立专门的综合性音乐分析课程,这样的课程目前在音乐院校几乎还没有,这显然是不合理的。这门课应该完成的是使学生从单科知识向综合知识转型的任务,所以可以在“四大件”学完后开设。对于这样的课程,国外有一些可以采用的教科书,这需要教师根据情况进行选择,国内则有彭志敏的《音乐分析基础教程》^①。第三级是设立较为高级的音乐分析课程,以当代最新的作曲成果,或以某一成功作曲家的系列作品为对象,进行一些专题性的分析训练。法国著名作曲家梅西安就曾通过在巴黎音乐学院开设的分析课程,培养了一批现代作曲家和音乐理论家及分析家。这种具有极好效果的教学模式,在当前中国的音乐分析教学中应该得到尽快的借鉴与推广。

结 语

本文通过对德语大型音乐辞书 MGG 新旧两版“音乐分析”词条内容的解读与比较,再联系当前国内音乐院校音乐分析课程的教学现状,是希望在不断加深对音乐分析理论原理认识的基础上,一方面加快呈上升势头的“音乐分析学”学科建设,另一方面加强音乐分析课程的建设。只有把这两个方面都做好,才能最终推动我们的音乐分析事业更好地向前发展。

参考文献

- [1] Erpf, Hermann: “Analyse”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, 1951.
- [2] Gruber, Gerold W.: “Analyse”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, 1994.
- [3] Bent, Ian D.: “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 2001.

^① 该教程1997年由人民音乐出版社出版,这是目前国内唯一的一本专门为综合性音乐分析而撰著的课程教本。

梅西安《时间终结四重奏》： 节奏特征及其意义指向

梁 晴

奥利弗·梅西安(Olivier Messiaen, 1908—1992), 20世纪法国著名作曲家、管风琴家、音乐教育家、鸟类学家, 另外, 他还自称是节奏家。一次塞缪尔^①曾问他: “当称您是一位作曲家时, 您总会补充道: ‘我还是一位鸟类学家和节奏家。’ 那么如何理解节奏家?” 梅西安回答: “我认为节奏是音乐中最基本和重要的部分, 它甚至比旋律及和声还重要, 事实上, 我偏爱这一要素。我之所以珍视节奏, 是因为是它让我以特殊的方式进入当代音乐。”^②梅西安作为“当代法国具有世界影响的音乐大师, 无论他的创作还是音乐理论, 都可说是独树一帜, 自成体系。在其作品中, 节奏、旋律、和声、调式、色彩等, 均有独特的个性。在节奏方面, 他吸收了希腊、中世纪、印度、斯特拉文斯基和德彪西等音乐中的节奏因素。”^③《时间终结四重奏》^④(以下简称《时间》)是梅西安步入成熟阶段的代表作品, 作曲家独创地运用了丰富多变的节奏技术, 传递出特殊的“时间”感及认识, 并投射出深层的宗教意义, 它是

① 克劳德·塞缪尔(Claude Samuel, 1931—), 旅行家和音乐批评家, 曾供职于法国广播业, 做过法国文化和法国音乐类节目。目前担任法国国家广播的音乐编调和 Theayredes Champs-Elysees 的副总裁, 建立起国际性的“奥利弗·梅西安比赛”(Concours Olivier Messiaen)和“罗斯特罗波维奇比赛”(Concours Rostropovitch)。他曾为多家刊物撰稿, 著有普罗科菲耶夫传、里盖蒂的介绍, 以及与梅西安、罗斯特罗波维奇、维什涅夫斯卡娅(Galina Vishnevskaya)的访谈(均有英译本)。

② *Music and Color—Conversations with Claude Samuel*, 译自 Olivier Messiaen: *Musique et couleur*, Paris: Belfond, 1986; E. Thomas Glasow 英译, U. S. A., Amadeus Press, 1994, 第 67 页。

③ 杨立青:《真诚 高雅 纯挚:梅西安的音乐语言》,北京:人民音乐出版社,2010,序言。

④ 中文常见把这部作品翻译为《“末日”四重奏》,不是很合适。

20 世纪西方乐坛上的一部重要力作,体现出作曲家 40 年代初典型的节奏技术和成熟观念。

1940 年 5 月,第二次世界大战期间,梅西安正在法国部队服兵役,一次外出时意外地被德军俘虏,作曲家是是在被关押的西里西亚(波兰南部,Gorlitz)集中营中完成了《时间》的创作,1941 年 1 月 15 日,这是一次特殊的首演,冬日的集中营天气恶劣,人们在雪地里聆听。^①《时间》的中心内容取自《圣经》“启示录”(10.1-7),在首演前,梅西安朗读到:“我又看见另有一位大力的天使从天而降,披着云彩,头上有虹,脸面像日头,两脚像火柱。……起誓说:‘不再有时日了。’但在第七位天使吹号发声的时候,神的奥秘,就成全了,正如神所传给他仆人众先知的佳音。”全曲共八个乐章,除第四乐章外都有提示内容的小标题,四件乐器组合自由,钢琴的表现空间较大。各乐章次序如下:

1. 圣洁的仪式(小提琴、单簧管、大提琴和钢琴)
2. 无词歌,为宣告时间终结的天使(小提琴、单簧管、大提琴和钢琴)
3. 群鸟之渊(单簧管)
4. 间奏曲(小提琴、大提琴和钢琴)
5. 颂赞耶稣基督的永恒(大提琴和钢琴)
6. 激烈的舞蹈,为七只号角(小提琴、单簧管、大提琴和钢琴)
7. 纷飞的彩虹,为宣告时间的终结的天使(小提琴、单簧管、大提琴和钢琴)
8. 颂赞耶稣基督的不死(小提琴和钢琴)

一、节奏技术特征

在《时间》中,梅西安典型的节奏技术有较集中运用。

1. “梅式塔拉”

在梅西安节奏体系中,将印度节奏与西方音乐体系进行自成一体的融合是最为突出的节奏特征之一。

1924 年,学者 Albert Lavignac 和 Lionel de Lauencies 在法国编辑出版一部《音乐百科全书》,其中第一卷涉及印度音乐,末尾附有一份古代印度节奏表,由 13 世纪印度古代音乐理论家沙罗加提婆(Sarngadeva)收集而来,有 120 种南印度节奏型,后被称为“沙罗加提婆节奏”。梅西安在巴黎音乐学院就读时,已接触到这些印度节奏,并深受启发,并引入到自己的创作中。梅西安做法总是独具匠心,通常,

^① 这样的首演,本身就是一次行为艺术,一个事件。

他选择几个钟爱的印度节奏型,进行再加工,然后得出自己的,于是,有人称梅西安这类变体为“梅式塔拉”。^①

《时间》第一乐章钢琴声部为“梅式塔拉 I”^②,它在梅西安作品中出现频率较高,该主题由三个印度“沙罗加提婆”节奏型并置而成(见例1):

例1:《时间》,第一乐章,钢琴声部,“梅氏塔拉 I”



Ragavar dhana (第93号) Candrakala (第105号) Lakskmica. (第88号)

量 ^③	4	4	4	2	3	2	2	2	2	3	3	3	1	2	3	4	8
位:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

三个印度“沙罗加提婆”分别是 Ragavardhana(第93号)、Candrakala(第105号)和 Lakskmica(第88号),以十六分音符基础值,可以量化为 $19 + 16 + 17 = 52$,它们依次共有17个拍点位置,数字17又是作曲家所喜爱单数或质数。它们特征如下:之一 Ragavardhana,这是梅西安最强调的印度节奏型,甚至在《我的音乐语言的技巧》第二章中专门叙述,他喜欢采用原型的变化形式,Ragavardhana 原型为 ♪♪♪♪ ,可分出前后两部分,前面3个音正好是一个不可逆行节奏型;后面是独立的长音。梅西安将它逆行,并对长音进行等分,使之成为 ♪♪♪♪♪ 。作曲家认为这么处理之后,“包含了3各四分音符,和3个八分音符——3个四分音符的古典减值;而附点则加在第二个八分音符之上,这便产生了一种不精确的缩减,并为我们开启了一个崭新的节奏扩张与缩减的视野(基于附点的增减),尤其重要的是,它构成了一种‘附加时值’;后面是一个不可逆行节奏”(梅西安 1944/1992:4)。之二 Candrakala,是三个“沙罗加提婆”节奏型中较简单的,后半部分基本是前半部分的 $1/2$ 增值,另外再添加1个十六分音符,具有“附加时值”特征。之三 Lakskmica,相对这是一个较复杂的节奏型,4个音呈不等值递增,比例为 $2:3:4:8$,前3个音有规则地依次递增1个十六分音符,第4音节奏上突然倍增,打乱原有的规则。

节奏型“梅式塔拉 I”还被运用在歌曲《地上与天国之歌》第四首“纯洁的彩虹”、管风琴曲《荣耀圣体》第七乐章“圣三位一体的奥秘”等作品当中。另外,《时间》第六乐章中段出现“梅式塔拉 II”(见例3),不可逆行节奏群,在印度“沙罗加提婆”节奏型中,具有镜像对称特征的节奏型包括 Dhenki ♪♪ (第58号)、vijaya(第51号)和 simhavikridita(第27号)等。

印度节奏令梅西安着迷的是节奏的灵活可变性,如不规整、渐变、局部的非规整

① 参见 Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: J M Dent & Sons Ltd, 1989。

② 中文常见把这部作品翻译为《“末日”九重奏》,不是很合适,第37页。

③ “量”指根据基础值所计算出来的节拍时值单位;“位”指拍点出现的先后位置次序。

-[#]F),即从主题后6个音起至下一次主题的前9个音1-1-3-1-1-4-4-3-4-4-1-1-3-1-1,同样15位值,总量仍是33,中心(C-E-D)刚好与原主题前一个单元重合,无形中强调了4-3-4。这一主题包括多中心和虚实中心并存的不可逆行节奏,强化封闭感,循环中层层“锁扣”,达到极端静态的效果,符合该乐章所需的情绪。如此严密的不可逆行节奏型设计在梅西安的作品中并不多见。

例二,第六乐章中段(第26-39小节,总谱编号[F]-[G]),不可逆行节奏型群(见例3),由数个不可逆行节奏型连续并置而成,即“梅式塔拉II”。这里速度突然放慢,音色模仿铜管号角的音响,D大调,是一次完整不可逆行节奏系列循环,共7小节(26-32小节):

例3:《时间》第六乐章,[F]-[G],26-33小节



每小节都是一个完整的单元,相对独立。该节奏群在第33-39小节(总谱编号[G])又重复一遍。

3. 等节奏

1940年代后,梅西安开始关注复杂的纵向复合节奏型,如等节奏、双重等节奏、节奏卡农等。

等节奏(isorhythm)是一种在14世纪至15世纪中叶(约1300—1450年)西方音乐中广泛运用的节奏技术,其特征是将节奏(“塔利亚”talea)与音高(“克勒”color)处理为按各自程序独立循环,梅西安将之称为“节奏持续音群”(pedale rythmique),尽管梅西安曾说过在他运用“节奏持续音群”时不知道什么“等节奏”,但是实际上,二者之间的关系非常接近,“节奏持续音群”基本等同传统等节奏,它们有着异曲同工之美。^①

第一乐章“水晶般的仪式”大提琴和钢琴声部是典型的例子。主题分别具有

^① 张韵弦:《梅西安与十四世纪新艺术派的异曲同工之美——论等节奏技巧极其审美意识》,《中国音乐学》,1989年第2期。

印度节奏因素和不可逆行节奏的特征(见例1和例2),并都运用了等节奏技术进行循环。该乐章共4个声部,分上下两部分,由单簧管和小提琴合成鸟歌的高声部,由大提琴和钢琴组成低声部——共同运用等节奏技术,设计极其理性,属少见的复合型等节奏,两个声部的等节奏技术都较为复杂。钢琴声部明显比大提琴声部更复杂。钢琴“塔利亚”是“梅氏塔拉”(见谱例1)，“克勒”很特别,它不是常规的旋律,而是一组共29个和弦,它们缺乏“塔利亚”似的秩序,和弦之间没有什么关系:

例4:《时间》第一乐章,钢琴声部



大提琴声部是另一组等节奏,“塔利亚”是不可逆行节奏型(见例2)，“克勒”为一个五旋律(C-E-D- \sharp F- \flat B),音高关系近似于全音阶(省略了 \flat A),全音阶在梅西安“有限移位调式”中属模式I(model),作曲家对其运用较为谨慎,因为,全音阶的魅力几乎已被前辈们(如:丢卡、德彪西等)充分耗尽,所以,在音高的设计中,作曲家似乎有意弱化全音阶的特征,人工痕迹较重。尽管“克勒”反复出现,但由于节奏变化微妙,以及全音阶无中心音的不确定性,音乐令人感到飘忽不定。大提琴声部始终用泛音奏出,该声部“克勒”与“塔利亚”关系较简单,3次旋律循环正好与一次节奏完全吻合($3 \times 5 = 15$),这在梅西安音乐中较少见。钢琴与大提琴声部各自循环,衬托着上方的鸟歌。

4. 附加时值、增值与减值

《时间》第六乐章“激烈的舞蹈,为七只号角”,是一个集中运用了附加时值及不规则的增值和减值的最典型例子。

附加时值(added value)指一种意外的添加时值,“什么是‘附加时值’?它是以一个音、一个休止符或是一个附点,添加入任何一个节奏中的短小时值。”^①“任

① 梅西安:《我的音乐语言技术》,连宪升译,(中国台湾,中国音乐书房,1992),第7页。

何一个节奏,都可以为它添加上一个哪怕是最短小的时值,从而改变其律动的均衡。”^①通常,附加时值与不规则的增值和减值同时使用,增值(augment rhythm)和减值(diminish rhythm)在传统音乐中很常见,梅西安则强调增减时值的非规则性,他认为:“所有的节奏后面都可以伴随着它们的扩展或缩减,这种扩展或缩减多依据的形式远比单纯的‘传统加倍’更为复杂。”^②

该乐章四件乐器从头至尾基本为齐奏,音响浓烈,作品开始就运用了附加时值、增值与减值。乐章开头没有拍号,头几小节 4/4 拍的框架很明显,见例 5,谱面上的 + 号,为附加时值,如果第 1—3 小节去掉了附加时值,就是严格的 4/4 拍:

例 5:《时间》第六乐章,第 1—6 小节




该部分又可以细分为 a1(1—6) - a2(7—13) - a3(14—19) - a4(20—25) 的 4 小段, a1(第 1—6 小节)由 2+2+2 三个乐句(①②③)构成,这里的附加时值还近似古希腊诗词格律中的音步(feet),如第 1、3 小节,附加时值处即扬抑扬格;第 3 小节(第 3 组音)即扬扬抑格;第 2 小节即抑扬格。4 小段内部形成对句关系, a3 - a4 是 a1 - a2 的变化重复; a2 和 a4 中乐句②均被省略,材料紧缩,而乐句③处都出现明显扩张。A 各乐句均可以划分为流动音型和长音两部分,以十六分音符为基础值(也是附加时值的基本单位),比例量化:

例 6:《时间》第六乐章,第 1—24 小节,流动音型和长音节奏比例示意

次序	小节	①	②	③
a1	1—6	13:4 9:8	14:4 11:8	17:4 32:8
a2	7—13	13:4 9:8		17:4 36:8 55:8 59:10(4—6)
a3	14—19	13:4 9:8	14:4 11:8	17:4 32:8
a4	20—24	13:4 9:8		82:8 144:16(4—4—6)

① 梅西安:《我的音乐语言技术》,连宪升译,(中国台湾,中国音乐书房,1992 年),第 4 页。

② 同上。

以上数据证明流动音型和长音比例反差剧增,尤其在 a2 的③(9-13)4 次句逗的比例递增;a4 的③甚至发展到 82:8。附加时值 1 个  是该乐章的核心元素,从零星少量到成片大量的增加,到 a2 和 a4③处,填满了十六分音符。开始,附加时值与规整节奏参照出现,附加时值即侵入的拍点,与规整节拍发生碰撞,显现活力,然后,当附加时值和递增递减值逐渐聚合又无序闪现时,形成一种威力。

5. 鸟歌节奏

在这部作品中,鸟歌首次被正式标出,全曲除了第五和第八乐章之外都遍布着鸟鸣,引入了许多鸟鸣般的节奏动态。第一乐章总谱上在小提琴和单簧管声部首次标明“如同鸟 (comme ue oiseau)”,前言中提到它们的名字——黑鸟和夜莺。第三乐章“群鸟之渊”为单簧管独奏,是一段专门写鸟的音乐。显然,它们已非具象中鸟,基本上均成为了一种特殊的“梅氏鸟”,梅西安处理它们的方式有以下几种:

1. 鸟节奏与人工节奏化合

梅西安非常喜爱运用的几个节奏型,即便是在鸟歌中,他也没有放弃对那些特殊节奏的兴趣。《时间》第三乐章“群鸟之渊”,有限地融入人工节奏技术,以下列出三种(见例 9):a)运用附加时值,在该乐章开头(第 1-5 小节),出现一段看似无规则的律动(注意:这里没有运用传统的拍号),然而,仔细分析可以看出,这 5 小节其实隐藏着 2/4 或 4/4 拍的节拍骨架,减号(-)处是 4/4 拍的减缩一个十六分音符,加号(+)处是 2/4 拍附加上了两个十六分音符;b)运用不可逆行节奏型,在该乐章 11 小节的中间处,很隐秘地藏着一个不可逆行节奏型,音型(11-12 小节)相对对称平衡,强调了该乐句在旋律轮廓、音域、表情等方面的向心力。由于乐句的不规则划分,还有前后充斥着大量无规则节奏,该节奏型不易被察觉(在第 40 小节处,类似的音型再现,但是完整而典型的不可逆行节奏型已经不存在);c)运用时值递增或递减的手法。

例 7:《时间》第 3 乐章“群鸟之渊”中的人工节奏



29 小节处,音乐进行到一个重要的收束,之后(从第 30 小节起)即是紧缩性再现以及尾声,所以,在此梅西安运用递增节奏技法,以缓解之前的运动,并以此作为间隔。起初,A-G 两个音为均分十六分音符,而后,G 增值为八分音符,A-G 两个



之后,在此基础上等量增加十六分音符,最后,以 A 音单独增值还原至两音均等及原型 3 倍增值结束。

2. 鸟节奏与人工节奏叠置(superimposed)

有时,作曲家安排自然无序的鸟节奏与规则有序的人工节奏并存,各自独立运行,不过组合在一起倒别有趣。此类组合在梅西安作品中很常见,尤其是晚期作品。《时间》第一乐章的处理最为典型(见例 8),上面两个声部由小提琴和单簧管组成,它们共同演绎鸟歌,乐谱上提示“一个鸟儿在唱歌,另一只不断在呼应”,充满变化;下面两个声部由大提琴和钢琴组成,有序宁静,整个乐章二者叠置。

例 8:《时间》第 1 乐章,鸟节奏与等节奏叠置

3. 鸟节奏与人工节奏混合(mixed)

《时间》第一乐章小提琴声部为鸟鸣,实际上是有 a、b、c、d、e 五种鸟节奏固定音型交替循环出现:

例 9:《时间》第 1 乐章,小提琴声部,5 种基本音型

五个固定音型几乎是梅西安鸟歌音型的概括:a、同音持续,密集串联;b、3-5度跳进,节奏前紧后松;c、切分音型七度跳进;d、下行半音阶,十六分音符;e、密集增四度,不断反复,三十二分音符。乐曲中,它们分别由休止符间隔,贯穿整个乐章,并进行即兴变化。在此,作曲家将鸟歌归纳为如此五种类型,人为地处理,梅西安自己认为这种做法“类似于节奏持续音群”^①。

4. 鸟节奏的人工夸张变异

有时,在一定“具象鸟”的轮廓上,作曲家大胆地重新演绎。追求神似,而非形似,完成从“具象鸟”进入“意象鸟”的境界。如《时间》第一乐章单簧管声部,夜莺,中速,♩=54“很适中”(Bien modere),全曲宁静,大段连贯的鸟歌。这里,作曲家进行了类似人声宣叙调的处理,强调读颂般的抑扬顿挫,乐句气息感长,人工化处理与鸟歌浑然一体,节奏如散板。

例 10:《时间》第 1 乐章,单簧管声部,第 1—16 小节



6. 慢板

第五和第八乐章均为慢板,两段音乐都出自作曲家本人两部早期作品,前者取自 1937 年《美丽的水》,一部为六架马特诺琴而写的巴黎博览会庆典作品,只选取了局部,原作品没有过多的宗教意图;后者出自 1930 年的管风琴曲《双联画》的后半部分,《双联画》的副标题为“评论世俗生活与祝福永恒”。

① 梅西安:《我的音乐语言技术》,连宪升译,(中国台湾,中国音乐书房,1992 年),第 34 页。

第五乐章速度要求“无限的慢”,节拍速度 $\text{♩} = 44$ 。钢琴伴奏从头至尾为均等的十六分音符,钢琴伴奏通过不规则的重音及和声变化形成细微的律动(见例11)。旋律由大提琴奏出,节奏舒缓如歌,持续着渐变的动态,作曲家将这种旋律写法称之为“歌曲句式”,三段体结构,A 呈示主题(第1-12小节),走句与承句,音乐在核心因素的基础上进行不规则增减或展衍,结构很清晰;B 段类似展开(第13-26小节),A 段中的主题因素继续展衍,转到属调;A1 回归(第27-35小节)。该乐章节奏动态不大,但是细节上的变化却不小。

例 11:《时间》第5乐章,第1-6小节

The musical score for Example 11 shows measures 1 through 6. The upper staff, for Cello, begins with a melodic line in F# major, marked 'p majestueux, recueilli, très expressif'. The lower staff, for Piano, provides a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked 'p' and '2da'. The piano part features a series of accents and dynamic markings, including 'p' and '2da (etc.)'. The cello part includes a fermata over the final note of measure 6.

第八乐章比第五乐章的速度更慢,要求“极度的慢”, $\text{♩} = 36$, 4/4 拍,带有强烈的停滞感。与原管风琴曲《双联画》略有不同,其速度也比原来($\text{♩} = 58$)更慢(如果按照速度要求,《双联画》需要 4'17",而《时间》将近 7'00");钢琴部分的持续节奏型是新增的;调性提高了三度(从 C 移到 E),这样与《时间》的第三、四和五乐章的调性统一。第八乐章也是由钢琴与一个小提琴独奏旋律声部组成,伴奏采用更有收束感的后复附点音型,重音在前,终结的意图非常明显。

例 12:《时间》第 8 乐章,第 1-6 小节

p expressif, paradisiaque

(simile)

etc.

小提琴旋律采用作曲家称为“两段句式”(binary sentence)的结构,“两段句式”(见例 13)比前面提到的“歌曲句式”复杂一些,同样采用主题展衍,A 是主题;B 为“附加解释”(commentary),即“取主题的一个或几个片断,在原调的各种不同级数之上,或在它的调里,加以重复,并节奏性、旋律性或和声性地加以变奏。它可以发展和主题无关的素材,却仍然表现出和主体的某种语调上的一致”。^①

^① 梅西安:《我的音乐语言技术》,连宪升译,(中国台湾,中国音乐书房,中华民国八十一年),第 62 页。

例 13:《时间》第 8 乐章,两段句式

结构:	A	B	A1	B1
材料:	a a1		a a1	
小节:	3 + 3	9	3 + 3	12
调式:	2 - 1 2 - 2	2	2 - 1 2 - 2	2
编号:	A	B	C	D

A 部分中有两个乐句,分别运用“有限移位调式 2”的第一移位和第二移位,并在 E 有限移位调式与 E 自然大调之间游移,有五声性特征,该调式又包含大量的三全音,梅西安非常喜爱这个音程。主题的五声音阶轮廓清晰: $E - \sharp F - \sharp G - B - \sharp C$ 。附加音的特征在梅西安的和声中极为常见,甚至已经成为一种固定的手法。这里, $\sharp A$ 和 F 成为五声框架中的两个附加音,分别是主音 E 和主音五度音 B 上的两个三全音。和声各主和弦的第二转位($B - E - \sharp G$),并添加六级音($\sharp C$)。

梅西安对节奏的兴趣始于学生时代,在早期作品《8 首前奏曲》(1929)、《耶稣升天》(1933)、《给 MI 的诗》(1936)中已经运用如“角色节奏”、增减时值、古希腊音步、静默慢板等个性化节奏技术,在《时间》中,出现全新的节奏型——印度节奏、鸟歌节奏、卡农节奏等。整体上看,各个乐章的节奏技术重点各异,不同的节奏手法或独立展开或相互穿插重组,不乏新颖多变的技术强度,充满设计感。

二、节奏意义指向

在 20 世纪音乐家群体中,“梅西安的独树一帜是一个奇特的悖论,他既是为数不多积极捍卫传统的核心成员,又是勇于开拓并彻底摆脱传统束缚的旗帜性人物。”^①他自己曾说:“我在某种程度上是一个中世纪的人,同时又是一个非常现代的人。”^②在新颖的节奏技术背后,隐藏着坚固的传统观念及意义指向。

1. 时间·角色

“时间”是梅西安创作中的一个中心选题,它包含特殊的宗教寓意。在梅西安的作品中,与“时间”相关的作品不少,较直接的有《八首前奏曲》中第 4 曲“消逝的瞬间”、《双联画——评论世俗生活与至福的永恒》、《永恒教堂的显现》、《主的诞

① 《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(2001),Messiaen 词条。

② 引自《梅西安—罗杰·尼科尔斯与梅西安的访谈》,韦郁译,《国外音乐参考资料》(1979-3)。

生》中第3曲“永恒的意图”、《对耶稣基督的20次凝视》的第9曲“时间的凝视”、《图朗加里拉交响曲》(Turanga指“时间”)、《时间的色彩》等等,间接相关的有《地上与天国》的“寂静的轮唱赞美诗”和“复活”、《阿门的圣像》中“创造的阿门”、“群星、环宇之行性的阿门”、“耶稣临终的阿门”等等。《时间》则是梅西安诸多针对“时间”选题的作品之一。

虽然是室内乐,其中却隐藏着丰富的情景和角色,象征对象如下:

1. 鸟时间:第一乐章乐谱上写着“早晨3、4点之间,鸟儿们醒来:一只黑鸟或夜莺在独自歌唱,另一只鸟闪烁跳跃的声音围绕着它,婉转萦绕的声音消失在高高的树梢上。”鸟是联系天与地的精灵,它的出现时常是来传递着好的信息,由小提琴与单簧管两个高声部承担,充满生机。

2. 天国时间:第一乐章乐谱上还写着“画面转换到一个宗教的世界,你感受到天国的和谐寂静。”即大提琴与钢琴的等节奏(见例2),作曲家试图营造出一种无进行性的恒定感,缓慢、安静而无形,象征着天国的和谐与亘古不变,一个令人向往的宗教世界。另外,第二乐章中段,“中段——天国无以言状的和谐”,没有特别新奇的节奏,这里小提琴与大提琴近似无节拍的圣咏,取消脉动。

3. 深渊时间:第三乐章乐谱上写着“单簧管独奏。深渊即时间,是伤痛与煎熬。鸟与时间的对立;它们代表我们对光、星星、彩虹和欢愉的歌的期待”。独奏单簧管表现一只孤独的鸟,整个乐章是散板式的独白,折射出“深渊时间”的孤寂和苍凉。

4. 世俗时间:看上去,第四乐章“间奏曲”是一个独立于宗教内容之外的唯一乐章。“与其他乐章相比,这是一首性质肤浅的谐谑曲,旋律与其他的乐章有些关联。”这里出现梅西安作品中极其罕见的规整节奏,作曲家有意这么处理,音乐由小提琴、单簧管和大提琴齐奏。梅西安痛恨死板的节奏,这是他毕生都在对非规整节奏实验的理由,他这里为什么要这么处理呢?这个乐章充满了反讽性,作曲家用规整节奏来象征世俗时间,或时钟时间,因为人们在这样的节奏中可以获得松弛感,摇头摆脑地打着节拍。梅西安成功地于完成了对世俗肤浅形象的塑形,通过对规则/规整与非规则/非规整的节奏对立,划分“世俗”与“超凡”的疆界。

5. 灾难时间:第六乐章描写“启示录中,前六位天使吹响小号之后接踵而至的是颠覆性的灾难”,乐章开头齐奏音响很有张力,宣告一个令人难以接受的事件的到来。这里运用节奏附加时值、增值与减值,制造失衡与不安,快速递增的不确定短小时值让人有无处可依之感。

6. 彩虹时间:第二乐章和第七乐章均针对“宣告时间终结的天使”,音乐表现出速度变换频繁,节奏细碎,节奏与节奏、和声、旋律等之间的独立性获得强调。如第二乐章“第一和第三(非常短)部分呈现出大力天使的魅力,身披彩虹和云”;如第七乐章“大力天使出现,彩虹环绕他周围(彩虹:象征宁静、智慧以及声音和广的

颤动)。在我梦里……无序的彩虹!”速度在 Robuste, Modere(坚定的,适中的)/Presque vif, joyeux(近似活泼,欢愉的)/Reveur, Presque lent(幻想的,近似缓慢)/Robuste, Modere, un peu vif(坚定的,适中的,较活泼)等中频频变换。

7. 号角时间:在第六乐章中段是全曲最重要的时间,由于描述的是“第七位天使吹响的小号宣告上帝的神秘圆满”,于是称它为号角时间。因为重要,所以是个难得的瞬间,作曲家采用不可逆行节奏群,来拉长、放大、凝固、悬置这一特殊时刻,封闭式的不可逆行节奏型再次被运用,缓慢的连续的循环。

8. 永恒时间:同时慢板的第五和第八乐章,前者“颂赞耶稣基督的永恒”,针对作为“人的基督”,后者“颂赞耶稣基督的不朽”,针对作为“肉身的基督”。乐谱写着“无限的慢,用爱和敬意来颂赞这强大和平静世界的永恒”,均表达对基督的崇敬和颂赞。静默缓慢的节奏体现出宗教的圣洁与崇高。第八乐章,小提琴与钢琴在音高走势上不断向上攀升,呈现出“开花”状的过程,象征转凡成圣,极慢的速度感加强恒定的意图,指向永恒,这是一种神圣的、在现实世界仍然可以感知的永恒之幻象。

曾经,象征在过去是一种常见的艺术表现手法,而在现代语境中已逐渐被忽略了,因为现代的理性世界变得越来越深奥,越来越机械,使曾经源源不断的象征之流逐渐干涸。这里,梅西安重拾传统方式,进行新的表达。

2. 节奏·结构

在整个套曲结构中,节奏有着更宏观的支配和控制力。

1. 引子:未尽的循环

第一乐章两个低声部形成一个复杂的复合等节奏,这里隐藏着一个巨大而未尽的循环过程。

这里有三个层次的循环(见例14):一是大提琴声部,相对比较简单,5音旋律3次循环正好与1次节奏重合,(所谓旋律“克勒”应当固定重复,唯一有个例外,在第30—31小节处,^bB音增加了一个十六分音符时值,似乎没有理由,好像是一次“失误”), $5 \times 3 = 15$,只是在乐章结束时,在第8次循环的才开头(C-E-D-[#]F),就戛然而止,令这原本没有悬念的声部平添了期待。二是钢琴声部比较复杂,节奏单元与和声群都是奇数运行,如果要求得的最终重合,需要循环 $17 \times 29 = 493$ 遍,这是个令人吃惊的数字。三是,如果需要获得最终的“大圆满”,即大提琴与钢琴两个声部的完成重合,根据该乐章谱面速度标记“大约 $\text{♩} = 54$ ”,大提琴声部进入与钢琴声部间隔7个八分音符(然后间隔15、22、3、10个八分音符等),大提琴声部节奏时值量为33,是这样一个公式: $29 \times 33 = 957$,整个过程大约230分钟(近4个小时)。显然,这是一个具有引子意义的第一乐章,作曲家巧妙地设计了一次未尽

的循环,尾部小提琴的鸟声突然终止,留下一个充满期待的未尽空间,类似中国画的留白。

例 14：《时间》第一乐章，等节奏循环过程示意

实际循环情况：		隐性循环情况：
大提琴	节奏：15 位时值 × 8 次（不完整） 旋律：5 个音 × 22 次（不完整）	1. 大提琴： $3 \times 5 = 15$
钢琴	节奏：17 位时值 × 10 次（不完整） 和声：29 个和弦 × 6 次（不完整）	2. 钢琴： $29 \times 17 = 493$ （将持两个多小时） 3. 大提琴与钢琴： $29 \times 33 = 957$ （接近 230 分钟，近 4 个小时）

2. 高潮：碎裂与悬置

第六乐章“激烈的舞蹈,为七只号角”是全曲的高潮,作曲家说:“这是整个套曲中最有节奏感的音乐”。结构为三段体:A(第 1—26 小节) - B(第 27—40 小节) - 过渡(第 41—48 小节) - A1(第 49—110 小节)。该乐章,附加时值是该乐章的“底色”(前面已有叙述),始终处于节奏不断添加的剧烈动态过程中,中段(B,即号角时间)嵌入一组等节奏群,形成碎裂与悬置的对峙。

号角时间(总谱编号[F] - [G])。“塔利亚”为不可逆行节奏型系列(见例 3)，“克勒”为一组由 16 音构成的旋律(D - ^bB)。不可逆行节奏型均由前—中—后三部分构成(见例 5,对称值);音高与节奏拍点的变化基本同步,根据音高值关系可见,第 26 - 32 小节从舒缓逐渐密集,音高变化频繁,不可逆行节奏型总值依次减少(24 - 21 - 19 - 13),至第 30 - 32 小节稍趋于稳定;4 个声部同步以 *pp* 力度奏出,融合音色;音高呈波浪起伏状,形成一种静态的飘逸感,让人感受到从一端到另一端的轻飘摆动,好似空中飘荡;明朗的和弦清晰可见,如 D、B、C、^bB、⁵f 等三和弦,它们没有明确稳定的倾向,像空气波动。[G]处 7 小节“塔利亚”的完整重复了一次(7 + 7 = 14)。

在高潮中心点,梅西安嵌入一组等节奏群。《圣经》引文只提到“第 7 位天使”,作曲家则巧妙地运用数字象征手法填补了所缺内容,象征七位天使依次出现,并强调“在第七位天使吹号发声的时候,神的奥秘,就成全了,正如神所传给他仆人众先知的佳音”。这里 7 小节“塔利亚”共循环两次(总谱编号[F] - [G],例 15 为第一次循环细节), $7 \times 2 = 14$,16 音的“克勒”只完整出现了 6 次,当第 7 次(第 39 小节)刚出现头两个音(D - A),该等节奏型就以开放式结束。如果要求得此处“塔利亚”与“克勒”的最终重合,即 $57(\text{时值音位}) \times 16(\text{旋律}) = 912$,大约 230 分钟(近 4 个小时)。吹响号角原本只不过是一个瞬间的动作,作曲家再次运用等节

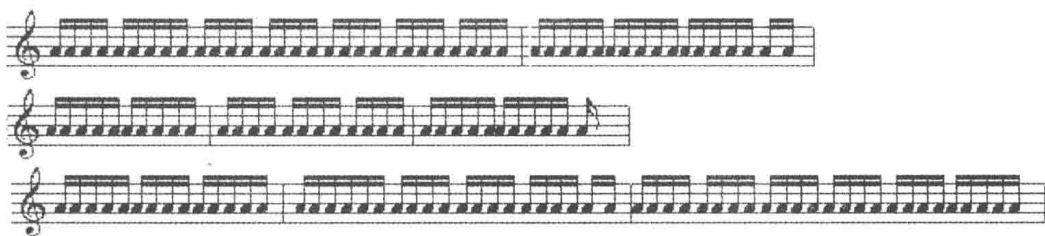
奏的虚拟循环强调“第七位天使吹号”此举的重要,未出现部分对已有部分进行意义上的延伸,原本静态 B 段已经集中运用了封闭性的不可逆行节奏系列,现在巨大的虚拟等节奏循环将这一高潮点进一步强化放大,它被无形地悬置了起来。

例 15:《时间》第六乐章,中段,不可逆行节奏群,第 26-32 小节

序	小节	对称值	音高值	总值	旋 律
1	26	8-8-8	3-5-8-5-3	24	D-A- \sharp F- \sharp C- \sharp G
2	27	7-7-7	4-3-7-3-4	21	\sharp A- \sharp C- \sharp D-B- \sharp F
3	28	7-5-7	2-2-3-5-3-2-2	19	C-G-E-F-A- \flat B -D
4	29	7-5-7	1-1-3-2-2-1-2- 2-3-1-1	19	A- \sharp F- \sharp C- \sharp G- \sharp A- \sharp C- \sharp D-B- \sharp F-C-G
5	30	5-3-5	2-1-1-1-3-1-1- 1-2	13	E-F-A- \flat B -D-A- \sharp F- \sharp C- \sharp G
6	31	5-3-5	2-1-1-1-3-1-1- 1-2	13	\sharp A- \sharp C- \sharp D-B- \sharp F-C-G-E-F
7	32	5-3-5	1-1-1-1-1-3-1- 1-1-1-1	13	A- \flat B -D-A- \sharp F- \sharp C- \sharp G- \sharp A - \sharp C- \sharp D-B

在经过中段的静态停顿之后,再现掠过些中段因素,很快附加时值极度扩展,直至结尾处(总谱编号 N),音乐彻底充斥着十六分音符,严严实实持续 8 小节(见例 16),没有一组相同,句逗清晰:

例 16:《时间》第六乐章,第 80-87 小节



在第 87 小节,四件乐器分两组以大二度间隔,上行跨越 3 个八度,分别从 g 和 a 开始,为有限移位调式模式 2 的原位及其第 2 转位的合成音阶,含有丰富的附加音,附加时值与附加音高并同,力度从 *f* 进行到 *fff*,音高和力度同时推进。此刻,该乐

章开头第一个附加时值的真正意义豁然揭晓,各因素如音高、音阶、和声、力度、音色、速度等均同步支持着这一最终结果——曾经存在的规则、和谐、统一被彻底摧毁!

这一例子证明了附加时值从客位的添加到最后“转客为主”的蜕变。正如总谱前言写的:“磐石般的效果,庄严恢弘的花岗岩般的音响。如钢铁般令人无法抵挡的运动,激烈而令人刺激的狂暴情绪,以及冷静的迷醉,直至经历‘大劫难’。”在梅西安的笔下,一个看似不起眼的附加时值居然能够在不经意中对节拍密度、织体厚度、音高张力、结构展衍等音乐构成进行改变,乃至颠覆。人们不得不为作曲家精密的构思而感叹。

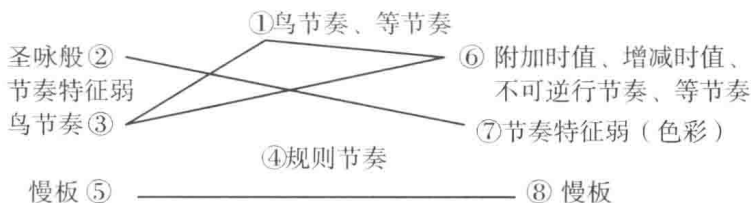
3. 仪式感:非线性叙事

梅西安的作品以多乐章套曲为主,如20乐章的《耶稣基督的20次凝视》、10乐章的《图朗加里拉交响曲》都非常典型。这些组合看似自由,却有一定规律,乐章之间互相对应,虚实交错。八个乐章从内容到形式都没有传统意义上的叙事渐进,不过这是梅西安一贯的做法。严格地说,《时间》中的第二、六、七乐章与作曲家引用的《圣经》启示录那段文字直接相关,其他五个乐章(1、3、4、5和8)比较间接。八个乐章既各自独立,又相互呼应。

当叙述被取消时,真实的时间被悬置,一种客观感建立在被隔离的状态中,此时,虚拟时间的期待得到满足,这是一种“比直线性叙述引起的期待微妙无数倍的期待。”^①如此一来,隐性的东西作用着显性的片断,作曲家正是想求得某种意识辨认上的困惑,并获取直觉上的感受。第一乐章相对独立,它是个起点,是导入;第二和第七乐章对应,主题及乐思相同,节奏特征均比较弱,和声和色彩性较强,第七乐章的“天使”形象更有力,音乐展开性强;第三和第六乐章也有对应处,都属单声部(monody)音乐,第六乐章是四声部八度齐奏,它们近似的情绪,前者要摆脱令人“伤痛与煎熬”的时间,后者有表现大灾难时间,节奏上都具有强烈的不稳定性;第四乐章非常独立,它被其他七个乐章所排斥,仅有某些主题材料与第三和第六乐章有关,反之,也最不可或缺;第五和第八乐章是一个整体,尽管中间被另两个乐章隔开,但二者在速度、织体、风格、调性、宗教意图上相当一致,两个乐章有许多共同特征,都采用明亮E大调,没有神秘之感,作曲家常用该调性来暗示对上帝的颂赞,有限移位调式模式2,并极度弱化节奏的运动,缓慢的速度贯穿始终,节奏非常单调,从一而终,相当冒险,与其他动力性乐章形成极大反差,从而明确指向最终的归宿。

^① 保尔·利科:《虚构叙事中时间的塑形(时间与叙事卷二)》,王文融译,北京:生活·读书·新知三联书店出版,2003,第37页。

八个乐章节奏特征及关系示意^①:



对《时间》乐章数量,作曲家在前言已经说明:“7 是完美之数,6 天劳作之后获得神圣的安息日;对‘7’进一步延伸至永恒,就自然而然地进入‘8’,完全恒定”。而经过梅西安的处理,数字 7 和 8 最后都同时并存,如果去掉与宗教内容无关的第四乐章“间奏曲”,还是 7 个乐章。整体结构还有向心的倾向,中部乐章的节奏变化及个性最为突出。乐曲第四与第五乐章处于套曲中心,一个是拍点反常的清晰,一个是企图将脉动降至最低极限,二者反差极大,另外,第六乐章节奏最活跃。

梅西安的创作几乎都与宗教相关,但是极少沿用传统宗教音乐体裁,例如清唱剧、康塔塔等,仅有一部弥撒从内容到形式上都与传统弥撒相去甚远。这并不意味着梅西安的“离经叛道”,他以自己特殊的方式保持着宗教仪式音乐中的严肃、内省与静默,同时也加入了一些活泼人性的东西,实际上,作曲家一直在努力创作一种适应现代的“音乐厅仪式”化(liturgies of the concert hall)音乐。《时间》是梅西安把宗教仪式向现代音乐厅转化的一种尝试,他说:“我希望履行一种仪式性的行为,就是我希望把一种神圣礼仪、一种对上帝的集体赞美转换到音乐厅。”^②至于听众能感受到何种程度的神秘,这并不明确,尽管这种感受不如那些伟大的圣徒那样强烈,但是至少是经历的初始,这正是任何教会仪式的目标,也是梅西安音乐期待达到的。作品《时间》正如第一乐章小标题所示,是一次“圣洁的仪式”。

3. 终结·永恒

标题原文为 *Quatuor pour la fin du temps*, 出自作品《圣经》“启示录”(10.1-7)的一句话:“不再有时日了(There shall be no more time)”,时间终结一说是整个概括,揭示世间的时日将要结束,同时,也意味着一个重要的新时刻即将来临。作品体现出作曲家始终的宗教期待——希望那个摆脱现世将步入永恒的时刻早日到

① 参见 Robertt Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: J M Dent&Sons Ltd, 1989, 第 63 页。

② *Music and Color—Conversations with Claude Samnuel*, 译自 Olivier Messiaen: *Musique et couleur*, Paris: Belfond, 1986; E. Thomas Glasow 英译, U. S. A., Amadeus Press, 1994, 第 15 页。

来(相近选题的作品如《基督升天》、《地上与天国之歌》的末乐章“复活”、《荣耀圣体》、《阿门显象》的“审判的阿门”“完结的阿门”、《圣城的色彩》、《而我期待死亡的复活》、《照耀彼世》等),当然,在当时残酷的战火中,表达了梅西安世俗的期待:“我创作这部四重奏的最大目的是让集中营里三万多人逃离这冰天雪地、战争、集中营乃至自我,而不是我独自一人。”与同类作品相比,《时间》不见丝毫战争的硝烟,意在出离世间。

与梅西安如《图朗加利拉交响曲》、《时间的色彩》^①等作品一样,一词多义,《时间》中的“终结”也是一语双关。通过它,梅西安同时发表关于宗教“末日”和传统节奏双重“终结”的宣言,第二层含义是,梅西安认为传统规则节奏已经穷途末路,将被取代,新的节奏是“避开重复、小节线和等量分配,并最大限度地从自然运动中获得灵感,这种运动是自由、长短不等的”^②,规则节奏的时代就此终结。这是这部作品之所以成为梅西安节奏技术突破之里程碑性作品的缘由。

在此,技术语言与神学精神达成高度统一。宗教范畴的音乐作品有如此现象,一些作品一旦抽取了内容在艺术上无法独立存在,而另一些作品艺术上较完美,而宗教内容成了装饰性的附属品。应该承认,梅西安机智地平衡了二者的关系,基于节奏,他在“音乐”与“时间”、“节奏时间”与“宗教时间”、“世俗时间”与“超凡时间”等概念之间建立若即若离又相互共存的关系。他曾说过:“如果音乐是真挚的,即使不是专家,也不是音乐家,对神学和鸟类学不感兴趣的人们也会在某些方面受到感染。当一部作品能够真切地传递,倾听的人一定会从中领会。也许听者是不自觉的,即使如此,他们也会被感动及启示。这,对我来说是重要的。他们被感动,就是我的期望。”在这点上,正如圣托马斯·阿奎纳宗教观所强调:理性认识必须以感性经验为开端,一切必须源自感性,再从感性通往信仰终端,需要感性体验与理性思索相结合。事实上,让音乐完成最后一个层面的表述只是个期待,如果它能够显圣,“想对由每一个显圣物所显现的这种困惑作出太多的强调是不可能的,哪怕最基本的显圣物我们也对它说不出太多的东西。正是借助神圣的表征,任何物体都能够成为某种‘别的东西’。但是在本质上它仍然是其自身。”^③“时间”是对不可言传之鲜活灵光闪现的昭示,当不同层面的“时间”重合,是梅西安的期待。“完成让凡人能够接触天堂的体验,并思

① 1)《图朗加利拉交响曲》原文 Turangalila 两个梵文拼接的合成字。Lila 一词较重要,字面上意思是“游戏、运动和欢愉”,由于这些都是周旋于“爱情与死亡”之间的行为,所以又有爱情之意;Turanga 是“时间”,指一种相当于羁驰的马或沙漏般的速度。整个词意是“爱之歌”或“欢乐的颂赞”。2)《时间的色彩》原文为 Chronochromie 两个希腊文的拼接字,khronos 意思是“时间”,kroma 意思是“色彩”,构成“时间的色彩”(英译 Color of Time)。

② Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, Amadeus Press, 1995, 第 237 页。

③ 米尔恰·伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,北京:华夏出版社,2003,第 3 页。

考上帝,这正是梅西安所为。一旦通过某种手段让人们获得某种神秘体验,那手段本身的神秘性已昭然于世”^①。

以“时间”来认识节奏、以节奏来塑型和揭示“时间”,梅西安的目的:试图将人们从现实中暂时抽离,哪怕只是一瞬,让进入永恒的幻象成为可能。

^① Robertt Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London, J M Dent&Sons Ltd, 1989, 第 136 页。

崇高心智的“言说”艺术

——被低估的“音乐修辞学”

王丹丹

源于古代“雄辩术”的修辞学,是西方文化中一门古老的学问,曾在西欧早期的教育体系中占据重要的地位。作为言说和劝服的艺术,修辞学是演说家和政治家的必需技艺,古典修辞学的实践,是运用语言手段,通过刻意的谋划、组织和呈现,辅以非语言手段强化效果,以达到说服听众的目的^①。修辞学在演讲实践中生长起来,与语言的发展同步进行。

音乐与修辞学一直有着千丝万缕的联系。在音乐艺术发展的早期阶段,音乐与诗歌、舞蹈等艺术形式密不可分、共同发展,一直到西方文明的近代,音乐前进的步伐仍然因声乐音乐的繁荣而受制于语言(歌词),在长达两千年的历史中,音乐和语言艺术的相互关系极其亲密,这决定了音乐在整个历史发展中始终要借鉴修辞学的原则和方法。

纵观西欧音乐与修辞学结合的历史,文艺复兴时期和巴洛克时期是两个发展的鼎盛阶段。文艺复兴时期,佛兰德作曲家若斯坎·德·普雷(1440—1521)在经文歌创作中,依据歌词发音写作朴素简单的旋律和节奏,使歌词清晰可辨,与语言音调水乳交融,并细致地表达出歌词抒发的情感意境,这些都体现出修辞学的原则。这类当时被称为“专用音乐(musica reservata)^②”的音乐风格及手法,尤其关

① 姚喜明:等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.5。

② 16世纪后半叶通用的术语,泛指可供行家和私人场合用的音乐,比较特殊的用法则指生动表现歌词情趣的音乐。参见上海音乐学院音乐研究所编译、钱仁康校订:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年8月第一版。

注强调各音乐要素的隐喻^①作用,“他们(作曲家)为了要细致而有说服力的反映歌词的内容,以前所未有的程度在音乐中引用变化音体系、调式变化、装饰音以及节奏和织体的对比”^②,与16世纪后期牧歌体裁中的“绘词法”(word-painting)的核心观念类同。

巴洛克时期,音乐与修辞学的关系得到加强,形成“音乐修辞学(Musical Rhetoric)”的作曲技法理论,创作实践不仅在结构整体布局而且在具体的音乐细部写作中大量借鉴修辞学的方法。作曲家和理论家海尼兴(1683—1729)及马特松(1681—1764)在作曲中引入“中心议题(loci topoi)”^③概念,并将来自于《罗马修辞手册》的“六重结构原则”^④减缩为“开篇、中介、终结”三部结构,用作音乐作品布局的原则。而绝大多数作曲家更将关注的重心集中在对音乐修辞格(musical figures)的运用上,即将一些音乐基本要素(音高、节奏、音程关系、和声等)与音乐修饰手段相对应,使之具有特定的情绪或情感象征意义,作曲家可以根据表达情感的需要,直接运用这些具有特定象征意义的音乐要素来写作^⑤。“情感论”(Affektenlehre)实是将抽象不确定的情绪和情感,通过修辞学的原则,进行类型化归纳的一种理性思维。

在多数对“音乐修辞学”的认识阐释中,通常都偏重于对“音乐修辞格”的具体运用,注重作曲家对于音乐细节上的修饰描绘手法归纳,概括出多个音乐情感表现模式,但却忽视了“修辞学”对音乐结构布局、乐思推进逻辑和音乐整体风格的重要作用,“音乐修辞学”不应仅仅是对音乐“语法”的研究,更应将眼光投向“设计”、“布局”及“风格”,它是有关音乐创作的一整套系统化的规划,注重创造性的理念发明、富于逻辑性的谋篇布局、彰显个性化的文采风格,并能以适当方式进行演出发表,成功获得认同,与“作曲”(composition)行为相当。

① 隐喻(metaphor),修辞格之一,指两个不同的实体之间的比较,与用“象”、“仿佛”等词为标志进行明白比较的明喻不同。引自《简明不列颠百科全书》第9卷第127页,中国大百科全书出版社,1986年7月版。

② [美]格劳特、帕里斯卡著,吴佩华、汪启璋、顾连理译:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996年版,p.213。

③ 在修辞学中,“中心议题”主要用于帮助演说者层层深入地揭示论点,它在音乐中的运用类似于现代作曲法中的动机展开。相关论述引自赵海“巴洛克时期的‘音乐修辞学’及其蕴涵的美学理念”,中央音乐学院学报,1999年第4期,p.5。

④ 指一篇规范的演说词应具有完备结构,包括“引言”、“事实陈述”、“分点讨论”、“证明”、“辩驳”和“结论”六部分。参见刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版。

⑤ 参见 George J. Buelow, Peter A. Hoyt, Blake Wilson. “Rhetoric and music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, Grove, 2001, vol. 21, p. 261。

一、音乐是“言说”和“劝服”的艺术

修辞术作为一种人类口才的实践,强调对语言的技巧性应用和对语言应用效果的追求,是和语言同步发展起来的。而修辞学科的发端,则直到公元前5世纪才开始^①,修辞学得以正式命名和确立的标志,是古希腊语“修辞”(rhetorike)一词的出现,它由两个词元素构成——表达“言说”的 *rhe* 和表达“……的艺术”的 *ike*,清晰地 将“修辞学”定位为“言说的艺术”。以普罗塔哥拉(Protagoras,约前485—约前410)和高尔吉亚(Gorgias,约前480—约前380)为代表的演说家和修辞教师,围绕“言说”进行了大量教学实践和理论阐述。普罗塔哥拉在论辩教学中,首先要求学生学会用清楚简练的语言说话,他深入研究了语法,第一个将“言说”分成“请求、问讯、回应和命令”四大类功能,第一个讲授论辩技巧,介绍攻击任何命题的方法,首创通过质问对方说法进行论辩的话语模式^②。高尔吉亚则关注修辞话语“劝服”力量的重要性,他最早认识到修辞学实践的中心任务,是成功运用语言的力量进行劝说,通过人格诉求、情感诉求和理性诉求等手段来激起人的情感、掌控人的心智,从而影响听众的信念,改变其观点^③。在他的修辞论篇《海伦颂》中,他将“劝服”的力量比喻为药物对身体的作用:^④

“话语对人心灵的影响犹如药物之于身体。药性不同所治疾病也不同,有些药可以治病,但有些药却可以使人毙命。在话语中也是同样的道理,话语能够牵动人的悲伤、快乐、恐惧、勇敢,却又能够使人心生邪念,步入歧途。”

以修辞学的词义及中心任务来审视音乐,会发现,音乐与它具有相同的本质含义及中心任务。音乐,也是一门进行“言说”和“劝服”的艺术。

音乐是“言说的艺术”,首先在于它是音乐创造者或演绎者有效传达某种信息和概念、进行思想交流的媒介。古往今来,无论是巫师神道唱诵的乐舞仪式、欧洲教堂里吟咏的素雅圣歌,还是现当代作曲家寂静无声的作品,无一不在表达某种祈

① 关于修辞学学科的创立,有两种说法:一是将公元前5世纪生活在西西里岛上城邦城市的演说家克拉科斯(Corax)和蒂西亚斯(Tisias)视作西方修辞学的创始人,虽然二人的传记著作没有流传下来,但他们口授的修辞技艺通过其学生以笔记的形式加以记录传播,柏拉图、亚里士多德和西塞罗的著作中都曾提到他们是修辞学的先驱者;二是将柏拉图在公元前4世纪80年代发表的声讨诡辩学派的檄文《高尔吉亚篇》中首次出现“修辞学”这一名词作为开端。

② 参见刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.30。

③ 相关论述参见姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,pp.42-43。

④ 转引自姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.43。

求、情感和观念,音乐是一种表达的外在形式,也是一种传达的界面,人们希冀通过这种载体来与神魔、上帝或者听众取得某种神秘的联系。在这个意义上,音乐和语言一样,是人类进行交流的工具。

音乐是一种语言,它与语言的构成完全一致,有词汇、词组、句法、结构等“语法”^①,并与语言具有相同的表述(即“言说”)功能。但是音乐的“言说”,必须通过音乐特殊的语汇来进行,音乐庞大神秘的语汇体系——旋律、节奏、节拍、力度、速度、调式、调性、和声、对位、音色……与人们熟悉的日常语言相去甚远,而由这些语汇秩序组成的抽象的时间展示艺术,又因不具备具象性^②、语义性^③而很难形成概念。由此可见,音乐是一种极其特殊的语言,自成体系,词汇和语法独一无二。

尽管如此,音乐“言说”的方式却与“以语言打动人心”的古典修辞学技艺有异曲同工之处。音乐的“言说”,诉诸声音的词汇,以刻意有效的语法组织,构建起听觉的感性世界,在供听众进行音响体验的过程中,触动和激发听众心底的情感,使他们能够深切地理解曲作者所欲传达的信息,从而产生心灵的共鸣,感同身受,曲作者和听众就是在这样的基础上建立了某种亲密的联系。听众因情感的触动,心智的某一部分臣服于音乐,在冥冥中与曲作者达到了神交的境界,这难道不就是修辞学“劝服”的使命和效果吗?

音乐是具有修辞效力的艺术,它具有一套独特的语汇体系,能够通过各种词汇句法的有效组织,进行“言说”,而这种言说的最终目的,是为了触动听众的情感,激起听众与曲作者之间的共鸣,达到听众的某部分心智被掌控的“劝服”结果。音乐的确是一种“言说”和“劝服”的艺术。

二、音乐创作是“音乐修辞”的过程

在遗存下来最早也是最完整的系统论述古罗马修辞术的著作《献给赫伦尼厄斯的修辞学》(*Rhetoric ad Herennium*)^④中,提到“修辞”的五个阶段:发明(*invention*)、谋篇(*arrangement*)、文采(*style*)、记忆(*memory*)和发表(*delivery*)^⑤,这五个阶段既是修辞者所应该拥有的五大能力,也是古典修辞术着重研究的五大领域,修辞学家泰奥弗拉斯特(*Theophrastus*, 约前 370—前 285)、赫尔马格拉斯(*Hermago-*

① 语言的结构方式,包括词的构成和变化、词组和句子的组织。引自《现代汉语词典》p. 1411,商务印书馆,1991年第二版第119次印刷。

② 音乐不像建筑、雕塑、绘画等造型艺术有一个具备外形的轮廓实体,音乐是流动的,无法定型的,没有实体的。

③ 音乐也不像语言那样,每一个词都对应一个意义,音乐语汇不能绝对地对应单一意义。

④ 佚名作者,四卷本,大约成书于公元前89—前86年,现代通常简称为《罗马修辞手册》。

⑤ 刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p. 82。

ras,约前2世纪)、西塞罗(Cicero,前106年—前43年)和昆体良(Quintilian,公元35年—95年)在论著中各有侧重地都对它们有所阐述。

发明—谋篇—文采—记忆—发表五个阶段,是修辞术进行的程序——从论点的提出开始、论证材料的分派安排,到论证过程中如何以恰当的词句来展开话题和推进证明,最后将论证的素材及言辞顺序牢牢记忆,以优雅的声音加以发表。“修辞”体现了演说者对整个言说过程宏观至微观、外在到内在的全面掌控把握。

音乐作品的创作,具有同样的程序。作曲(compose)的过程,同样需要“提出论题”,分派素材的运用,进行结构上的“谋篇布局”,在具体的细部写作上注重“文采”的修饰,将上述素材安排及音乐展开的顺序“记忆”于心中,最终以恰如其分的优雅乐汇进行“发表”。下面将源于“修辞术”的音乐创作五阶段进行论述:

1. 发明(invention):又称“修辞发明”或“觅材取材”,在罗马修辞术中指“构想出真实或大抵如此的说法,以便使所提出的论点令人信服”^①,它大致相当于昆体良在《雄辩术原理》(Institutio Oratoria,公元96年)中提到的“中心议题”(loci topoi 或 stasis)概念,是整个修辞术得以形成的关键。

在音乐创作中,invention可以称作“创意”,与修辞术的“中心议题”略等,它自作曲家脑中出现,最初可能仅是一个或几个原始素材,是音乐作品构成的细胞、不成形的胚胎,这胚胎慢慢生长为一个乐思(idea),它不断地扩大,逐渐形成了整部作品的基本设想。这个基本设想就是“创意”(invention),即“发明”,具体包括:音乐作品的基本元素——主题或动机、音乐作品的基本形式——体裁定位、音乐作品的表现内容——题材内涵,以及音乐作品的演出场合——应用功能。音乐作品的“发明”,在声乐音乐主导的历史时期,更多地取决于作品的应用功能和题材内容,歌词文本不可避免地成为整个音乐创作过程的决策者,音乐的体裁形式和基本元素的选取,都需遵从它的功能表现原则;而从歌词文本思维羁绊中独立出来的纯器乐音乐,则更具有海阔天空的想象力和原创性,是为真正的“创意”。如巴赫写作的赋格曲,将一个主题(subject)^②按照一定的调式布局规范,进行富于逻辑性的对位曲式推进,形成了紧凑缜密的赋格结构,同时也是典范的赋格体裁,在这个创作过程中,“发明”的核心是音乐的基本元素和基本形式,因为就是其“赋格”体裁决定了其围绕“主题”进行推进展开的创作程式。

2. 谋篇(arrangement):又称“布局谋篇”或“铺排谋篇”,在罗马修辞术中指

① 刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.82。

② 用作曲式基础的主题(或一组音符),例如赋格的主题,奏鸣曲式乐章中的第一、第二主题(或主题群)。引自上海音乐学院音乐研究所编译、钱仁康校订:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年8月第一版。

“分派言说材料的次序,使每一点排列在什么地方一清二楚”^①,《罗马修辞手册》认为修辞者在铺排和组织发明阶段产生的话题及材料,使之成为可实现既定目标的一篇话语时,要么可以遵循“修辞原则”,要么可以根据“具体情况”斟酌决定。如果遵循“修辞原则”,可以考虑采用“引言、事实陈述、区分观点、证明、批驳、结语”这个“六部结构”或者由“论点、理由、理据、修饰、概述”组成的“五部结构”。这两种组织模式既可以应用于全局,也就是说应用于整个篇章的组织,也可以应用与局部即修辞文本中某一具体论点的发展^②。

音乐创作中的“谋篇”,通常包括对音乐整体结构的设计及音乐推进流程的规划,后者如主题的呈现方式、发展或对比的手段、再现的时机、调性布局等,前者则是基于这些具体规划之上而形成的曲式结构;相对于修辞术的“引言、事实陈述、区分观点、证明、批驳、结语”的六部结构,音乐曲式也具有“引子、陈述、对比、连接、再现、结束”六大结构功能^③,其中在曲式构建中起到主要作用的有:主题的陈述、中间部分(对比或者展开部分)、主题的再现,它们是音乐“谋篇”的核心。“arrangement”一词,意为“安排”、“筹划”、“布置”、“改编”,在音乐创作中,是作曲家在作品有一个基本设想的“创意”(发明)后,将音乐素材之间的关系以恰当的形式进行落实,具体的工作大致有:精选主题(或主题群),确定核心主题在全曲的定位,主题的呈现和推进方式,中间部分与核心主题的关系(展开既有主题或者呈现新的对比主题),主题再现的方式和时机,引子、连接及结尾的取舍……上述主题的安排,结合“发明”阶段对乐曲的体裁形式和应用功能的考虑,形成了最终的曲式结构。

3. 文采(style): 又称“文体风格”,在罗马修辞术中指“选用恰当的词句,使之顺应所构想出的说法”^④。“文采”是古典修辞学家们关注的焦点,古希腊时,亚里士多德(Aristotle,前384—前322)就已就修辞的语言风格问题提出一些具有奠基意义的原则,他认为最好的修辞文体是既明晰又有格调,对语言的使用“恰到好处”,既不“淡俗”也不“虚矫”;在语言的应用方面,应多采用隐喻手法,因为“隐喻尤其能造成清晰、愉悦和奇异的效果”;良好的修辞文体风格应该是丰富和简练的

① 刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.82。

② 引自刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.94。

③ 一首乐曲常分为若干段落,每一段落在整个乐曲中所起的作用称为结构功能,这六个结构功能还分为三个主要功能(陈述、对比、再现)和三个辅助功能(引子、连接、结束)。引自钱亦平编著《音乐作品分析简明教程》(上、下),上海音乐学院出版社,2006年5月第一版,上册p.3。

④ 刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.82。

对立统一,“表达了情感和性格,并且跟主题相称”^①。亚里士多德的学生泰奥弗拉斯特(Theophrastus,约前370—前285)将亚里士多德对文体风格的论述归纳为四个特征:正确性(correctness)、明晰性(clarity)、修饰性(ornamentation)与合适性(propriety)。公元前1世纪出现了一部专论修辞文体风格的著作《论文体风格》(On Style),讨论了四种文体风格,对每一种文体及其形式进行了分析,如庄重—拘谨、典雅—做作、简朴—枯燥、刚健—讨厌^②。《罗马修辞手册》的阐述代表了古典修辞学对于“文体风格”的总体认识,它将文体风格分为“宏大华丽”(grand)、“普通中和”(middle)和“简洁朴素”(simple)三种^③,而衡量风格相对于言说目的是否恰当完美,又有三个标准,即“趣雅性”(taste)、“艺创性”(artistic composition)和“卓越性”(distinction)^④,对修辞演说术的全局风格及微观文采都设定了评判标准。

“style”在音乐中通常称作“风格”,这是个定义极其宽泛的词汇,可以适用于任何人、物、事,广义上的定义为:①气度;作风;②一个时代、一个民族、一个流派或一个人的文艺作品所表现的主要思想特点和艺术特点^⑤,其定义涉及到与人相关的精神面貌,以及人创作的作品的艺术特点方面。在音乐领域,相关“音乐风格”的论述界定有:“从某一时代、某一地区、某一民族以至某一作曲家的相当数量的代表性音乐作品中显现出来的带有共同性和稳定性的特点。”^⑥“研究音乐史的主要目的之一是追溯音乐风格的历史,追溯伴随音乐风格的变化并与之相互作用的社会、技术和美学思想的变迁。乐曲的风格是乐曲处理曲式、旋律、节奏、对位、和声、音色的方式;与表演手段密切相关,受限于、但不完全取决于表演手段……分析某一时期、某一体裁、某一作曲家写的作品,为特定时期、特定体裁和特定作曲家的风格的历史提供素材。”^⑦“音乐中的风格,这是在艺术上统一的最高形态。风格

① 参见刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.62。

② 参见姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.79。

③ “宏大华丽”风格指的是将给人以深刻印象的词语以流利而富有华彩的方式结合为篇章而产生的文体风格,“普通中和”与“简洁朴素”风格分别是修辞者采用层次略低但是并非是最通俗和最口语化的词语,以及当他采用眼下最为通俗流行的标准词汇时产生的文体。相关论述参见刘亚猛著《西方修辞学史》p.91和姚喜明等编著《西方修辞学简史》p.82。

④ 笔者在对taste和artistic composition二词自我理解基础上翻译的词汇,刘亚猛著《西方修辞学史》p.91将taste译为“得体性”,将artistic composition译为“整体性”。

⑤ 引自《现代汉语词典》p.327“风格”词条,商务印书馆,1991年第二版第119次印刷。

⑥ 缪天瑞主编:《音乐百科全书》,人民音乐出版社,1998年10月第一版,p.718“音乐风格”词条。

⑦ 上海音乐学院音乐研究所编译、钱仁康校订:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年8月第一版,p.747“风格”(style)词条。

是一个多方面的概念。可以谈历史时代的国际风格,可以谈一定学派的民族风格,也可以谈某一个艺术家作品的个人风格。但是在所有情况下,它所指的都是把所有多种面貌一系列被观察的现象,连接为完整风格的客观艺术统一体。……在音乐中,这种统一既表现在主题元素、音乐语言上,也表现在曲式结构中。这种统一在整个作品的形象结构中、在作曲家的创作传统中表现出来,也在作曲家对生活、对听众、对表演者的态度中表现出来。^①”

音乐风格,是音乐作品所体现出来的整体风貌和艺术特征,它涵盖了作品在形态、内涵和情感方面的所有特征,体现出作曲家的气质、个性与思想,同时也反映了文化、民族、社会、时代、历史的影响。参照古典修辞学的评判标准,一部杰出的音乐作品,应具备以下几方面的特征:一,体裁形态的正确性与合适性;二,文辞文采的艺创性和修饰性;三,个性品致的明晰性和趣雅性;四,时代历史的宏大性和卓越性。

体裁形态的正确性与合适性,指的是作曲家是否能够得当地运用各种音乐元素,有效地进行音乐布局和组织,从而形成与音乐内涵相适应的恰如其分的音乐体裁与外在形态,这是一个音乐创作者首先必须掌握的基本技能。

文辞文采的艺创性和修饰性,是指作曲家在正确把握了基本作曲原则基础上,能够以富于想象力的优美华丽的“辞藻”来修饰音乐作品的能力。“辞藻”意为“诗文中工巧的词语,常指运用的典故和古人诗文中现成词语”^②,意义大致等同于“典故”。音乐创作中的“辞藻”具有相同的含义,作曲家往往借用前人音乐作品中的主题素材,作为类似“主导动机”的音乐符号,或表现与原曲相同相似的形象情景,或暗示某事件、物体、气氛和思想感情,钱仁康先生称之为“音乐典故”^③。但笔者认为音乐修辞学中的“文辞文采”,不仅体现在作曲家创作中“引经据典”的深厚学养,更体现在作曲家以妥帖的音乐语言细腻地刻画出音乐所欲表达的形、物、事、思的玄妙手段,这种作曲的奥妙难以言说,狭义上略有“词语描绘”^④的意思,在具体手法上和“修辞学”一样多运用隐喻象征,广义则是概括了作曲家驾驭旋律、节奏、力度、速度、和声、曲式、对位、配器等技法的能力。一部音乐作品的质量高下,就取决于作曲家的“文辞文采”,作曲家如能对音乐元素进行正确的组织布局,在音乐

① [俄]谢·斯克列勃科夫著,陈复君译,黄晓和校:《音乐风格的艺术原则》,中央音乐学院出版社,2008年7月第一版,导言部分p.1。

② 引自《现代汉语词典》,商务印书馆,1991年第二版p.174。

③ 相关论述详见“‘音乐典故’刍议”一文,钱亦平编《钱仁康音乐文选》(续编),上海音乐出版社,2004年4月第一版,p.670。

④ “词语描绘”一词,是钱仁康先生对 word-painting 的翻译,详见论文“‘词语描绘’纵横谈”,钱亦平编《钱仁康音乐文选》(续编),上海音乐出版社,2004年4月第一版,p.687,但钱文中论述的“词语描绘”仅指声乐音乐中用音乐表达歌词含义的手法。

推进的过程中能熟练运用各种音乐手段进行“描绘”，并适当地“用典”，使得音乐作品的形态与内涵相称，作品将会具有赏心悦耳的音响美和深邃耐寻的意境美。

个性品致的明晰性和趣雅性，指的是作曲家通过音乐作品的呈现，反映出自身的艺术个性及对音乐审美的独特品致^①，这两点是紧密联系在一起、共同溶于作品中的。作曲家创作的艺术个性，通常体现在对某种体裁形式的擅长，对音乐语言的细节化偏好上，如浪漫主义时期法国作曲家柏辽兹在管弦乐配器法上的天赋异禀，使他成为贝多芬之后最杰出的交响音乐作曲家之一，而波兰作曲家肖邦则对钢琴独奏语言情有独钟，创作遍及所有钢琴独奏体裁，他是西方音乐史中唯一一位以独奏音乐与众多交响音乐大师相抗衡的人物，但却是不折不扣的大师。作曲家对音乐形式和音乐语言的特殊青睐，与作曲家自身的性格气质密切相关，如巴赫宗教声乐的虔敬热烈、贝多芬交响曲的雄伟壮丽、莫扎特歌剧的细腻多情，都是非常明确可辨的，所有因素最终塑造成音乐作品的精神面貌，清晰地表达出作曲者的个人风格。

时代历史的宏大性和卓越性，指的是音乐作品应该具有宽阔的视野，最大限度地反映出一个时代的政治经济、历史传统和思想文化的影响，并且还应是同时代同类作品中卓尔不群和出类拔萃的杰作。这方面堪称楷模的当属贝多芬，其交响曲以千锤百炼的“英雄”形象贯穿始终，不仅表达了作曲家对不幸命运的抗争决心，也反映出波澜壮阔的法国大革命的巨大时代特征，而作曲家为适应这宏大题材，在交响曲体裁和奏鸣曲形式方面的大刀阔斧的改革创新，更是为整个西方音乐史树立了凝神仰慕的丰碑。与之形成对照的是，与贝多芬同处一个时代的舒伯特、罗西尼等作曲家，音乐中极少触及宏大的时代性。

“文采”在音乐创作中，是包罗万象的一个修辞术语，它是对作曲家创作技能的全部评判标准最精准简练的形容，又涵盖了作曲家因作品显现出来的个人特性，及其受到的历史、时代、社会、文化等因素影响而最终形成的音乐总体艺术特征，这即是通常说的“音乐风格”。风格的研究，始终是音乐史学、音乐美学和音乐分析学的核心研究领域，它既是辩证的也是自律的，它是相对稳定不变的、具有系统性和共同性特征，但同时，个性、独特性和变异性受到更多的关注，且是最具意趣和最耐人寻味的方面，是作曲家和音乐学家永恒的课题。

4. 记忆(memory)，在罗马修辞术中指“将说法、言辞以及它们的排列顺序牢牢记在心中”^②，是在言说构思铺排饰以文采之后、即将发表之前的必经阶段，古典修辞学一再强调“超强的记忆”对于演说家的重要性，《罗马修辞手册》从大量实践中总结出两种常用的记忆方法，一是逐字记忆法，二是利用背景或情境的联想进行

① “品”指“品质”，“致”为“情趣”，“品致”指作曲家对音乐的偏好志趣和品位。

② 刘亚猛著：《西方修辞学史》，上海外语教学与研究出版社，2008年12月第一版，p.82。

记忆。

“记忆”在“音乐修辞学”中,通常涵盖两层含义,一是指对音乐音响的瞬间记忆能力,音乐是流动不停留的,不能“绕梁三日”,音乐家只有对音乐音响极度敏锐,能够“过耳不忘”,才有反复回味斟酌的余地;二是指在音乐创作的过程中,能够按照既定的结构框架,有序地将“发明”和“谋篇”的音乐设计规划一一实现,不受到临时激情催发而带来的大规模改动而使创作初衷面目全非。对于音乐创作者来说,“记忆”也是需通过大量训练实践获得的一种基本技能,但却是不可或缺的重要技能。

5. 发表(delivery),在罗马修辞术中指“优雅地对声音、表情和动作加以调节”^①。《罗马修辞手册》认为“发表”是比修辞前四个阶段更为重要的阶段,在古典修辞学的著作典籍中,它最早探讨了演说者在进行“发表”时应具有的“声音品质”和“身体运动”,前者被细分为“音量、稳定性和灵活度”三个方面,后者则对动作姿态、面部表情等进行了归纳^②,这样,“通过控制动作和表情,使正在发表的言说更具可信性”^③。

“音乐修辞学”的“发表”阶段,包含过程与意义截然不同的两个层面的活动:首先,作曲家将头脑中生成并定型的对音乐作品的总体规划设计(囊括了音乐创意的“发明”、音乐结构的“谋篇”、对音乐局部细节的修饰雕琢并由此形成的“文采”、按照结构布局顺序进行“记忆”的四个阶段),以优雅恰当的音乐语言进行记录,不仅呈现出音乐展现过程的结构框架,也以详尽的音乐符号尽力对表演进行指示,还提供了—个能使表演者进行联觉想象的依据文本。这个文本是音乐形态物质化的一种存在方式,我们通常称之为“乐谱”,是为“一度创作”;但记录下来的乐谱形式与实际表演显现出的音响效果是大相径庭的,阅读乐谱,是不可能经历音乐流动的过程,感受期间对音乐美的体验的,乐谱仅是一种符号记录,使得这种符号获得生命活跃起来,唯有通过音乐表演。优秀的音乐表演,绝不是按部就班地忠实再现作曲家的意图,而是在准确把握作品基本风格的同时,结合表演者自身对作品的理解,顺应表演者的个人艺术特点,并以听众可能的反馈为参照,创造性地进行表演,音乐表演是“音乐修辞学”中“发表”的精华与核心,是为“二度创造”。与古典修辞术的“发表”一样,音乐表演是以优雅的方式,调节声音、表情和动作,将以乐谱文本形式存在的音乐符号记录,用富于人性的活态形式表达出来,使听众在充分体验音乐美的过程中,激发情感,从而达到部分的理智被掌控、与作曲者产生共

① 刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,p.82。

② 参见刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,pp.95-96。

③ 同上。

鸣的目的,这即是“劝服”的效果。

一部音乐作品的产生过程,就是“音乐修辞”的过程,从音乐理念创意的“发明”,到音乐素材铺排和结构布局的“谋篇”,直到对音乐语汇进行修饰的细节“文采”及结合作曲家个性和文化历史等时代性特征的“风格”形成,到最终音乐言辞顺序的“记忆”,通过表演艺术家创造性的“发表”,实则是对音乐作品的全面创意设计,“作曲”行为,实则是优雅的“音乐修辞”行为。

三、“音乐修辞学”之于崇高的心智

早在古希腊时期,修辞学家伊索克拉底(Isocrates,公元前436—前338)就指出,言说是心灵的外在表现,公众认可的金玉良言是良好的内在品质的外化,“……人天生具有相互说服、相互表达自己意愿的能力,我们不仅摆脱了茹毛饮血的野兽生活,还联合起来,创建城市,制定法律,发明各种艺术……良好的表达能力是具有正常头脑的最准确标志,而真诚、合法、公正的话语是善良、诚信的灵魂的外在形象”^①。

音乐修辞学诚如古典修辞学,是人类摆脱了暴力手段,以“话语”这种符号手段的“言说”艺术,来进行有效的交流、获得成功的认可,组织规范人类思想和行为的方方面面,是社会文明和理智的标志。作为文明象征的人类艺术,音乐与修辞一样,用以使人完全臣服的手段,是通过富于力量的“音乐话语”,调动听众的情绪,激起听众心底的感情,使听众在心理上对音乐言说的论证过程产生强烈认同,形成对音乐修辞作品的有效回应。

要最大限度达到音乐修辞学的有效性,对音乐修辞学家(即作曲家)的学识、道德、智力和技艺必须有着极高的期望。西塞罗在公元前1世纪时就已提出,雄辩源于渊博的学识,要求言说实践者吸收各个学科的知识、对历史事件如数家珍、透彻了解法律条文、掌握各种表达风格、了解人类情感、表现出令人倾倒的文雅和睿智,并具有超人记忆力,他制定的优秀修辞学家的标准几乎是高不可攀,要求他们“思维必须像逻辑家一样精妙,思想如哲学家一般深刻,措辞要媲美诗人,记忆要堪比律师,声音应该像悲剧演员,气度则不亚于炉火纯青的表演艺术家”^②。一个

① 原载于 Isocrates, *Antidosis*. In Patricia Bizzell and Bruce Herzberg, eds., *The Rhetorical Traditions from Classical Times to the Present*. Boston: Bedford Books, 1990b, pp. 50 - 54. 转引自刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版,pp. 43 - 44。

② 原载于 Cicero, *De Oratore*. Bks. I-III. Trans. H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1942/1997. 转引自刘亚猛著:《西方修辞学史》,上海外语教学与研究出版社,2008年12月第一版, p. 110。

优秀的作曲家,同样需要有渊博的学识——对和声、对位、配器等创作技法运用的丰富知识,崇高的道德——心灵美好是音乐感人的源泉,英睿的智力——透彻了解人类情感并使音乐贴合情感需求,超强的记忆——对音乐展现流程过耳不忘,文雅的措辞——以细腻合适的音乐语汇进行表达,这些能力总合成为作曲家的“音乐修辞学”,是作曲家素养的综合体现。一个杰出的作曲家有效运用“音乐修辞学”是不假思索的,在创作时,他会调动起他掌握的所有音乐知识、调动起全身心的能量和智力,殚精竭虑地运用恰当的“措辞”来发表他的音乐“发明”,以丰富多变的修饰手段来彰显自己的艺术个性,并充分考虑到激起听众心底情感,达到“劝服”目标的需求。“音乐修辞学”不是通过短期的训练就可以达到的素养,是需通过长期的音乐实践和领悟才建立起来的一整套规则,其最高境界,是在“音乐修辞”的过程中,极其自然地将“人品诉求”、“情感诉求”和“理性诉求”完美地融合加以表达,令听众完全臣服于创作者的理念观点,莫扎特正是这样一位几近完美的音乐修辞学家。

“人品诉求”(ethos)、“情感诉求”(pathos)和“理性诉求”(logos)是亚里士多德提出的古典修辞学技术范畴内的三种说服方式,也是修辞学家时刻需要面对的三个课题。“人品诉求”是指修辞者的道德品质和人格威信,亚里士多德认为人品诉求是“最有效的说服手段”,因此演说者必须具备聪慧、美德、善意等能够使听众觉得可信的品质^①。在音乐领域,最早将音乐的美与人品相联系是古希腊的柏拉图和亚里士多德,他们认为音乐的和谐之美,来自于对和谐心灵的模仿,“美,节奏好,和谐,都由于心灵的聪慧和善良”^②,“节奏和乐调是一种最接近现实的模仿,能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切相互对立的品质和其他性情。……在和谐的乐调和节奏之中,仿佛存在着一种和人类心灵的契合或血缘关系,所以有些哲学家说心灵就是和谐,另外一些哲学家则说心灵具有和谐”^③。美好的音乐,来自于对创作者美好心灵和聪慧智力的模仿和反映,这是对于一个优秀音乐修辞者的心智的崇高期待,是一种一切从人的内心出发的人本主义精神。

“情感诉求”是“音乐修辞学”最本质、最重要的手段。音乐因其特殊的组织构成、运动方式和审美过程,历来被认为是一门最擅长激发和表现情感的艺术,音乐是在时间流动中展现的艺术,它以乐音素材的排列,通过旋律乐思推进、节奏张弛延展和力度强弱对比,来形成音乐形态上的不断变化,以对应不同情感在心理上的

① 参见姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.68。

② 原载于朱光潜译:《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社,1983年版,转引自张前主编《音乐美学教程》,上海音乐出版社,2002年2月第一版,p.31。

③ 原载于朱光潜译,北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1982年版,转引自张前主编:《音乐美学教程》,上海音乐出版社,2002年2月第一版,p.32。

情绪体验。音乐修辞者要满足听众的“情感诉求”,须透彻地经历过人类的各种情感,了解不同音乐音响能激起不同情感的情态特征,了解两者之间的联觉对应关系,在创作中选择相应的乐汇来表现,以达到合适的效果。

“理性诉求”即“逻辑论证”,在修辞术中指言语本身所包括的事据与或然性推理证明^①。“音乐修辞学”的“理性诉求”,较多体现在“谋篇布局”阶段,作曲家对主题素材的精挑细选,按照音乐形式与音乐主题之间的必然关系及听众可能出现的听觉感知预测而进行的结构设计,这两个环节不可避免地运用到逻辑推理的原理和手法,作曲家安排音乐素材的秩序性、结构设计和乐思推进的条理性,在此过程中一览无余,“理性诉求”正是体现出作曲家对音乐结构布局和主题推进方面的才能。音乐修辞学的“理性诉求”同时具有必然性^②与或然性^③,有意思的是,虽然音乐修辞的逻辑论证的有效性有赖于作品“结构形式”(谋篇)与“主题创意”(发明)之间的关系,但音乐作品最引人入胜的却往往是“描绘修饰”(文采)和“优雅表现”(发表)方面,这种“或然性”超越了“必然性”的现象,是音乐艺术与传统逻辑学的最大区别。

能够充分满足回应听众的“人品诉求”、“情感诉求”和“理性诉求”,并将它们完美体现在创作中的作曲家,是优秀的音乐修辞家。西塞罗早已指出“修辞学是人类智力活动的最高形式”^④,那么“音乐修辞学”也是人类智力活动的最高形式之一,它以特殊的语言进行“言说”,通过音乐话题的“发明”、主题素材的有效推进而形成的结构“谋篇”,对音乐细节进行修饰及艺术个性的“文采”形成,对音乐言辞安排顺序的“记忆”,到最终以优雅的方式进行音乐“发表”,其过程是对音乐的全方位设计规划,需要创造性的音乐天赋、训练有素的基本技能、敏锐的情绪感受和渊博的学识素养,它是人类“崇高心智”的体现。

参考文献

- [1] 刘亚猛著:《西方修辞学史》,外语教学与研究出版社,2008年12月第1版。
- [2] 钱仁康等编译、校订:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年8月第1版。
- [3] 钱亦平编:《钱仁康音乐文选》(续编),上海音乐出版社,2004年4月第1版。
- [4] 钱亦平编著:《音乐作品分析简明教程》(上、下),上海音乐学院出版社,2006年5月第

① 参见姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.69。

② 事理上上确定不移;哲学上指不以人们意志为转移的客观发展规律。引自《现代汉语词典》p.59,商务印书馆,1991年第二版第119次印刷。

③ 有可能而不一定。引自《现代汉语词典》p.515,商务印书馆,1991年第二版第119次印刷。

④ 原载于Atkins,J. W. H. 1952. *Literary Criticism in Antiquity* II. London: Methuen. 转引自姚喜明等编著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版,p.87。

1 版。

- [5] 西塞罗著,王晓朝译:《西塞罗全集·修辞学卷》,人民出版社,2007年4月第1版。
- [6] 姚喜明等著:《西方修辞学简史》,上海大学出版社,2009年10月第1版。
- [7] 赵海著:“巴洛克时期的‘音乐修辞学’及其蕴含的美学理念”,《中央音乐学院学报》,1999年第4期(1999年11月),pp.3—16。
- [8] 张前主编:《音乐美学教程》,上海音乐出版社,2002年2月第1版。
- [9] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编:《现代汉语词典》,北京商务印书馆,1991年第2版。
- [10] Buelow, George J. . Hoyt, Peter A. . Wilson, Blake. “Rhetoric and music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, Grove, 2001, vol. 21, pp. 260—275.

——原载《音乐艺术》,2012年第1期

论西贝柳斯交响曲构建的民族特征

金毅妮

作为芬兰音乐的代表人物,让·西贝柳斯(Jean Sibelius, 1865—1957)在世界乐坛上为自己的民族和祖国争得了不容忽视的一席之地。他创作了大量以民族文学为题材的作品:以芬兰神话为文学基础的《传奇》(En saga Op. 9)、《列敏凯能组曲》(Lemminkais-sarja Op. 22)、《卡雷利亚》组曲(Kalrelia suit Op. 11)等乐队作品。在他为数众多的声乐作品中,运用瑞典语歌词的占多数但(长期的瑞典统治和瑞典语作为官方语言是主要原因),他的许多叙事曲性质的声乐曲则根据他所喜爱的民间神话或爱国题材,并用芬兰语歌词;大部分的标题作品具有爱国主义内容、或运用古老的芬兰民间传说及史诗;而在交响曲这一纯音乐体裁领域内,他不借助于任何其他手段,同样表现出强烈的民族精神。

究其原因,西贝柳斯在交响曲创作中,运用具有强烈个人风格的、同时又属于芬兰的乐汇和乐思发展手法,“使明显的民族特征和种族特征升华为形式,正是这种形式,使一些权威人士把他列为仅次于勃拉姆斯和贝多芬的交响曲作曲家。”^①而当他不断挖掘这些充满了民族风格的乐思内在的发展性,并如他在信中写道的,“交响曲的结构计划也许会顺应乐思的发展而变动。通常,我是我的旋律的奴隶,并且服从它们的要求”^②来最终构建出他的大型作品,浓郁的民族风格自然溢于言表。

① 摘自 *The International Cyclopedia Of Music and Musicians* p. 1715, by Robert P. Morgan, W. W. Norton & Company, New York · London.

② *Letters of Composers An Anthology 1603—1945*, Compiled and Edited by, Gertrude Norman, Miriam Lubell Shrifte, Alfred A. Knopf, New York.

一、源自种族的乐汇

虽然西贝柳斯从不在他的创作中运用民歌或其他民间音乐素材作为主题,但其鲜明的民族风格是不可否认的。如何解释这一现象呢?因为构成主题的乐汇具有强烈的芬兰民间音乐的特征,这些乐汇与民间音乐一样,源自于他热爱的大自然——“这乐汇既是芬兰的,也是他自己的,它只好这样,因为它是直接采自芬兰的大自然”^①。

追溯芬兰民族的起源,芬兰人属于乌戈尔人(Ugrian)的一个分支。乌戈尔种族逐渐在伏尔加河的两岸居住下来,并控制了现在俄罗斯的大部分地区,所以,芬兰人和俄罗斯人起源于同一祖先。同时,由于长期地受到瑞典的殖民统治,芬兰人具有相当一部分的瑞典血统,而瑞典人同时也带来了一定程度的德国影响。因此,芬兰的民间音乐具有混合的性质。从根本上来看,它接近于瑞典音乐,有相当一部分芬兰民间音乐具有很强的瑞典特征。

斯堪的那维亚的民间音乐具有很明显的德国血统。丹麦、挪威、瑞典、芬兰的民间音乐有很多相通之处,除某些显著的特征之外,这些音乐很接近。其中,瑞典的民间音乐相对来说更为丰富一些,它表达各种情感。虽然瑞典音乐也时常流露出北欧特有的忧郁,但充满灵感的舞蹈音乐却表达出一种快乐健康的意向。

真正的芬兰音乐来源于他们古老种族的传奇史诗。与其他几个民族不同,芬兰的民间音乐中交织着古老的北欧诗歌的旋律,具有很明显的特征:同音的不断重复,不规则的韵律,四、五度跳进,长气息的迂回曲折的旋律线;还有一个非常典型的建立在原始的狩猎号角上的“号角”旋律,以及五拍的节奏。在不少古老的芬兰曲调中,可以发现利底亚与多利亚调式的运用,以及与俄罗斯音乐的共同之处——调性游移和偏爱小调的手法。

下例(谱例1)是一首芬兰民歌,包含一个四度跳进,升F音的出现提示了a多利亚调式的运用,而G音与升G音的冲突则体现了调式的游移。

谱例 1:



① 摘自《西贝柳斯》p. 62, 胡向阳、邓红梅编著, 东方出版社 1997。



西贝柳斯交响曲主题常用的乐汇,显示出与民间音乐的天然联系,这在主题的常用音程与韵律表述上表现得尤为突出:

同音反复是西贝柳斯交响曲主题中最常见的音程形式,既带有民歌谣的特点,又常给人以一种执拗感。如第二交响曲诙谐曲中段主题(谱例2),反复9次的降B音之后,下行六度跳进伴随着音阶式的上行,又回到开始音。旋律由独奏双簧管柔和的音色缓缓吹奏出,像一支朴素的古代民谣的曲调。又如第三交响曲第一乐章主部主题(谱例3),急促的同音反复强调节奏,仿佛是热烈的民俗舞蹈场景。主题中常强调四、五度的跳进突出了民族调式的特征音程,如第一交响曲第一乐章主部主题(谱例6)和第二交响曲第二乐章B部主题(谱例4);多利亚调式的直接运用更具有民族特色,如第六交响曲第一乐章的主部主题(谱例11-1)。

谱例 2: Symphony No. 2 III bar 142 - 143



谱例 3: Symphony No. 3 I bar 1 - 4



谱例 4: Symphony No. 2 II bar 180 - 183



谱例 5: Symphony No. 2 II bar 40 - 55

40 a

lugubre

dim.

pp

dimin.

pp

b

b

pp

dim.

pp

在音乐韵律上,西贝柳斯的主题往往以一个拉长的音开始,然后向下跌落,被称为“长-短格”,渲染一种特殊的无奈与苍凉。如第一交响曲第一乐章的主部主题(谱例6),在延长9拍的G音之后,一个下三度进行加上一个三连音节奏的四度跳进。主题由第一小提琴声部在中音区奏出,其冷漠的音色塑造了一个坚毅、悲凉的音乐形象。又如第二交响曲第一乐章的副部主题(谱例7),在三个半小节共21拍的升C音之后,续以重复的二度进行与一个下行五度跳进。木管以空旷的音色、具有厚度的八度吹奏出旋律,使得主题更具有史诗般的壮丽情怀。

谱例 6: Symphony No. 1 I bar 33 - 43

33 Allegro energico (♩. = 108)

a

b

3

43

谱例 7: Symphony No. 2 I bar 82 - 86

82 W.W.

Strgs.

cresc.

86

Hns. & Fag.

他的主题更经常以对称的 aabb 句式陈述,如第二交响曲第二乐章的主部主题(谱例5)就以这一句式呈示。虽然句式呈不规则结构——3+4+5+3,但旋律明显体现了 aabb 的句式特征。在芬兰民间音乐中,aabb 句式并不少见。以下谱例8是一首芬兰民歌,结构方正——4+4+4+4,旋律同样也具有弱起的特点。

谱例8:“黄金时代将要消亡”(The Golden Day Is Dying 芬兰民歌)



上述西贝柳斯主题乐汇的一些特征显然与芬兰民间音乐有着本质上的联系,但他组织这些乐汇的特殊方式又使得他的主题显示出个人风格。

西贝柳斯交响曲主题的旋律体现出朴素、节俭的特征——音域跨度不大,往往是围绕几个音迂回展开,呈示的材料较少。如第二交响曲第一乐章的主部主题(谱例9),先围绕升F、E、D三个音的级进乐思迂回下行,通过一个四度跳进再以前三个音迂回进行回到E,双簧管和单簧管质朴的音色描绘了欢乐从容的田园生活。其实主题只呈示了两个乐思——三音列的级进与四度跳进,这两个乐思成为这个乐章展开的主要素材。这一特征显示了他崇尚简约,而非冗长铺叙的创作理念,即发掘乐思内在的发展潜力,从而运用尽可能少的材料来展开。

谱例9: Symphony No. 2 I bar 10-17

10

a

17

第二交响曲第三乐章中段主题(谱例2)和第三交响曲第一乐章主部主题(谱例3)也是运用简洁材料来陈述主题的典型。

一个民族的民间音乐是在人民与大自然的磨合中产生的,因此,民间音乐具有很强的地域特色。西贝柳斯对于大自然的热爱,不仅使他对芬兰的民族精神有根本的认同,同时对芬兰民间音乐有着更为深入的理解,并与其保持着本质上的联系。可以说,是芬兰的大自然孕育了芬兰民族具有特色的音乐语汇,也是芬兰的大自然在潜移默化中将这乐汇赋予她的宠儿——西贝柳斯。而西贝柳斯在运用这些源自大自然的、与民族音乐有着关联的乐汇时,加入他个人的理解与处理,使得这些乐汇更适合于他的音乐。

二、得益于民间的乐思发展

西贝柳斯在交响曲中最具特点的乐思发展手法,是“旋律动机”(melodic motive)。所谓旋律动机,即动机先各自发展成更为长大的片段,而后各自或相互结合发展成不同的主题与旋律;或是构成主题的动机被一一替换,而最后形成一个新的旋律。旋律动机的发展手法其实在芬兰民间音乐中并不少见,音乐材料的逐渐替换、交织发展是民间音乐具有特色的发展手法之一。

谱例 10: 为新娘演奏的小提琴旋律的第一部分



上面的谱例(谱例10)是一首民间婚礼上演奏的小提琴曲旋律的第一部分,可以注意到在这短短的8小节里用的乐思发展手法。前两小节提示的动机a、动机b、动机c、动机d中,动机b是由动机a加上一个二度级进形成的,动机c就是由这个级进发展而来的,动机d是一个四度跳进。在第五小节中,以前缀的形式在动机a前加入新乐思——三度跳进的动机e,而后以动机b和动机c展开,在后四小节中,原先的动机d被新乐思替代,各动机的排列方式改变,从而发展成一个新的旋律。

在这段民间音乐中,乐思发展手法与西贝柳斯的“旋律动机”手法非常相似。不同的是,新动机与原先所显示的动机没有联系;而西贝柳斯往往从原先的动机衍生出新的动机,继而运用新的材料展开,或再度衍生新的动机展开,这一手法使得材料更为集中。这一乐思发展手法最早见诸于他的标题作品,如在交响诗《芬兰颂》中,第一部分的两个对比因素(谱例 11-1、谱例 11-2)与第二个部分的两个旋律(谱例 11-3、谱例 11-4)之间的关系:

谱例 11-1: Finlandia bar 1-8



谱例 11-2: Finlandia bar 24-29



谱例 11-3: Finlandia bar 100-103



谱例 11-4: Finlandia bar 132-136



谱例 11-1 中,动机 a 呈示三次,而后加上动机 b 展开;谱例 11-2 运用了动机 b,同时加入新的动机 c 和动机 d,可以注意到,动机 c 是动机 a 与动机 b 的结合,并且替代了动机 b。谱例 8-3 运用的动机 c(a+b)展开,而谱例 11-4 运用了动机 a、动机 c 和动机 d。可以注意到,新的因素逐渐加入,然后又相互交织发展,形成个性鲜明的旋律。

在浪漫主义时期,其他一些作曲家也运用了一些类似的乐思处理手法,以使结

构庞大的大型体裁不至于显得松散,如柏辽兹的“固定乐思”、瓦格纳的“主导动机”、李斯特的“主题变形”手法等。这些手法显然与西贝柳斯的“旋律动机”手法有着本质上的不同:“固定乐思”往往用以描述同一人物或事物的不同侧面;“主导动机”表示特定的人物、事物、情感,甚至某种心理状态;“主题变形”借助于节奏、力度、音色、音区等音乐因素,来改变主题的音乐性格乃至音乐形象。无论是“固定乐思”、“主导动机”,还是“主题变形”手法,它们在作品中都具有一定的叙述性,而旋律动机则不然。即使在属于标题音乐的交响诗中,这些动机并不代表任何特定事物或场景,它们之间的交织发展也不具有任何描绘意义。这一乐思发展手法使得各主题之间的联系更为密切,使得作品更加完整和逻辑严密。

西贝柳斯在标题音乐中运用的“旋律动机”的乐思发展手法并不具有叙述性,因而他在纯音乐体裁——交响曲中也运用这一手法。

谱例 12-1: Symphony No. 6 I 1-12



谱例 12-2: Symphony No. 6 I 87-94



在第六交响曲的第一乐章中,奏鸣曲式的主部主题(谱例 12-1)包含两个动机:级进下行的动机 a 提示了一个四度,动机 b 是一个三度进行。在副部主题(谱例 12-2)中,新出现的动机 c 是动机 a 的逆行,而动机 d 同样来自于动机 a 所提示的四度。展开部中贯穿的因素(谱例 12-3)由动机 b 和由动机 a 包含的级进因素,以及副部主题中新出现的动机 d 构成。而这个贯穿因素早在呈示部主部,主题呈示之后的发展段落(第 33 小节)就已出现,插部主题(谱例 12-4)以动机 c 和动机 b 组成。在这里,原先的动机被赋予新的意义,而后再被替代、交织发展,加强了各主题之间的联系。

谱例 12-3: Symphony No. 6 I bar 111-112



谱例 12-4: Symphony No. 6 I bar 145-149



西贝柳斯凭借专业作曲家娴熟的创作技巧和对于大型体裁的驾驭能力,使得益于民间的乐思发展手法形成他独特的“旋律动机”,不仅仅加强了交响曲各主题之间的联系,同样在音乐发展进行中起了重要的作用。

三、充满民族风格的大型统一结构

1907年11月,当马勒和西贝柳斯谈及交响曲创作时,西贝柳斯指出一部杰出的交响曲应该应用精简的材料,通过“使所有的动机之间建立一种内在联系的深刻的逻辑性”来展开。马勒却持相反意见,他认为指出“交响曲必须像世界一样,它必须包罗万象”^①。

综观马勒的10部交响曲(包括第一至第九交响曲以及“大地之歌”),我们就理解马勒指出的“像世界一样”:在形式上,他的交响曲扩充了这一体裁原有的意义,声乐的加入使得他的交响曲具有混合体裁的特征,尤其第八交响曲和“大地之歌”几乎与清唱剧相差无几;在乐队编制上,庞大的乐队即使在当时也不多见,第八交响曲甚至运用了四管编制、两组混声合唱和一组儿童合唱、八个独唱演员;在内容上,他的交响曲体现了悲观主义哲学,并且综合了俄国文学家陀思妥耶夫斯基的论调和尼采的“超人”哲学,在他一系列的交响曲中塑造了一个属于全人类的英雄——“人类-马勒”。他的交响曲确实可以说是“包罗万象”。

西贝柳斯的创作则不同,一方面,他严守交响曲原有的纯器乐音乐意义,即,没有其他音乐表现形式,如声乐的介入;同时又保持了体裁的纯音乐意义,即,不借助于文学内容。在乐队编制上,他的交响曲只运用双管制;在内容上,他表现的是一个普通的、作为芬兰人的西贝柳斯。他在交响曲创作中努力地追寻一种源自乐思本身的发展的,“使所有的动机之间建立一种内在联系的深刻的”逻辑性,而这种逻辑性在他作品中正是通过运用旋律动机的发展手法来达成的。可以说,他赋予芬兰民间音乐特殊的展开手法以他自己的诠释,使这一手法更适合于他的创作,也使得他所崇尚的交响曲各乐章间的最终统一成为可能。

西贝柳斯对于统一融合的大型曲式的追求,首先体现于尝试在乐章内部或的段落、素材上的统一:一方面,西贝柳斯的交响曲中,奏鸣曲式的主副部主题不具有强烈对比。不同于古典奏鸣曲式中主部主题往往较快、具动力,与副部抒情主题形

^① Sibelius p. 40, By Robert Layton J. M. Dent & Sons Ltd London, Melbourne and Toronto.

成对比的惯例,他的主部主题常常也具抒情性,与副部主题对比不大,而且往往以旋律动机手法构成音乐材料上的相似,达成主题间的相容。另一方面,西贝柳斯也运用相同材料来获得各段落间统一,最显著的手法就是奏鸣曲式的再现部之前提前出现将要再现的主题材料以达到此目的。第一交响曲就以展现出他在这方面的尝试,第一乐章展开部的最后一个段落是以主部 b 的材料展开,并直接进入再现部,与 b 部紧密连接,削弱了段落感。同样的,第二交响曲第一乐章主部主题群包含了两个主题,展开部的最后一个段落则运用了主部主题 1 的材料,然后完整再现主部主题 1,在两个相对独立的段落间形成自然过渡。第三交响曲的第一乐章也具有这个特征,呈示部中主部主题群包含三个主题,副部主题以主部主题 3 为主要材料,而展开部则以主部主题 1 的材料为基础展开,直接过渡到再现部中完整再现主部主题群,与其主题 1 相衔接。可以发现,在这个乐章里,不仅仅从展开部到再现部由于运用同样材料而联系显得更加密切,副部运用主部主题 3 的材料也使得主副部相互渗透,关系更为紧密。

西贝柳斯并不止步于音乐段落间的融合,进一步尝试将此理念运用于乐章间的贯通。而这种高超的对材料的把握与嫁接技艺在在第三交响曲具有凝聚力的第三乐章中,和第五交响曲出众的第一乐章中已表露出西贝柳斯意图将两个乐章融合成为一个整体的努力。在三乐章第三交响曲中,他试图使第三乐章包含谐谑曲乐章和末乐章的综合性整体;而在第五交响曲第一乐章中,奏鸣曲式的展开部被分割成两个部分,其第二部分与仅展开主部的再现部构成作品的第二乐章。在此类尝试之后,他进一步探索旋律动机手法的可能性,并在第七交响曲中运用更为娴熟的技艺使四个乐章内容相互渗透,并最终融合成为一个完整的、不可分割的整体。

西贝柳斯本人对一部杰出交响曲的定义——“一部杰出的交响曲应该具有它的风格、严谨的结构和极度逻辑,而这种逻辑性构成了建筑在丰富动机之上的内部联系”^①,在他的第七交响曲中终于达到了。在他之前的一百年内,很多作曲家曾尝试将奏鸣曲套曲融在一个乐章里。舒伯特在他的“流浪者幻想曲”中第一次运用同一个音乐材料,贯穿压缩的第一乐章、柔板(Adagio)、谐谑曲和赋格的末乐章,各乐章间连续进行,没有停顿。以这部作品为范本,其他的一些作曲家进一步进行探讨,如舒曼的 D 小调交响曲、李斯特的钢琴协奏曲。李斯特在他的钢琴奏鸣曲中运用了一个庞大的独立体,一个自由的“第一乐章”,奏鸣曲式的慢的副部替代了套曲的慢的第二乐章部分。这一手法被李斯特的一些支持者所接受并运用,如

① 当马勒与西贝柳斯会晤时,讨论对于交响曲的看法,马勒提出交响曲应该像世界一样,而西贝柳斯持相反意见。Sibelius p.40, By Robert Layton J. M. Dent&Sons Ltd London, Melbourne and Toronto.

巴克斯(Bax)最初的两部钢琴奏鸣曲。现代英国室内乐的“幻想曲”(Phantasy)^①形式是舒伯特与李斯特的两种方式的折中。福乐·马特兰德(Fuller Maitland)在对 Grove 的“phantasy”条目的第二次修订中这样定义:“一个连续乐章,它的奏鸣曲式的展开部分……被一个慢速度的乐章所替代,而这个乐章可能也包括一个谐谑曲乐章。不管怎样,与第一部分的旋律材料的一种逻辑性的联系得到了保留。乐章第一部分的性格再次出现,但不能算是再现,一个展开性的尾声成为末乐章。”或许是偶然地,勋伯格(Schonberg)早期的D小调弦乐四重奏和室内交响曲(Kammersymphonie)是建立在与此非常相似的结构上的。

同样是以套曲原则与奏鸣曲式原则相结合,西贝柳斯的单乐章混合曲式与李斯特在交响诗中运用的显然不同。交响诗往往由于内容而在形式上有所变通,这里以李斯特较为典型的混合曲式为相对典型——在整体上,将奏鸣曲快板和奏鸣交响曲的特点结合在单乐章中——从奏鸣曲快板的角度来看,它与主部、副部、展开部、和再现部相吻合;从套曲的角度来看,它又合乎于四个乐章(快速的第一乐章、抒情的第二乐章、谐谑曲性质的第三乐章、和终曲性质的第四乐章)的布局。即主部相当于第一乐章,副部相当于第二乐章,展开部可以作为第三乐章,再现部作为终曲,每个段落比较分明。

西贝柳斯的第七交响曲由引子、呈示部、展开部1、再现部1、展开部2、再现部2构成,其中呈示部的副部主题群包含两个主题,而再现部1和再现部2都省略主部主题而仅再现副部2。作品在整体结构、音乐材料与调性布局上具有奏鸣曲式的特征,而且整部作品的三个主要主题——主部主题、副部主题群的两个主题都以引子中提示的a自然小调音阶以及充满民族韵味的游移的降A和降E构成的五度音程为基础,运用旋律动机手法展开而来,为交响曲打下了统一融合的民族风格基调。

同时,这部作品又体现出交响-奏鸣套曲结构的特征,包含了四个乐章的内容:呈示部与展开部1构成第一乐章,值得注意的是这个第一乐章是慢的;以副部主题2为主的再现部1具有典型的套曲慢乐章的特点,可作为套曲的第二乐章;速度加快,且具有民间舞蹈性质的展开部2可以作为诙谐曲第三乐章;而再现部2则相当于套曲的末乐章。交响曲-奏鸣套曲的原则与奏鸣曲式原则在这里得到结

① 为科贝特(Walter Wilson Cobbett)所设的比赛而写的英国室内乐作品的名称,这一比赛是与音乐家协会联合举办的。比赛规定,作品必须具有与伊丽莎白一世时期弦乐幻想曲相等的实力,同时不同的部分必须融合在一个乐章中。获奖者有赫尔斯东(William Hurlstone),弗兰克·布里奇(Frank Bridge),约翰·艾尔兰(John Ireland)等。

The new Grove Dictionary of Music And Musicians V14 p. 620 edited by Stanley Sadie, published by Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

合,同时材料的运用和调性上的布局又具有回旋曲特征。旋律动机手法的运用使主题材料在整部作品中不断贯穿发展,整个乐章叙述了四个乐章的内容但段落间又无法分割,具有很强的整体性和逻辑性。

西贝柳斯在曲式上的一系列创新是源自他对乐思内在发展性的挖掘,以及对交响曲四个乐章的内容乐思统一的追求。他不是一位曲式结构的工匠,因为他懂得大自然最为原始的存在状态正是遵循、发掘事物本身内在的发展潜力,而不是以人为的方式刻意地去雕琢。他正是循着这样一条道路,出色地将乐思的自然发展体现于严谨的结构。“如果每一部交响曲显示了对新的形式手法的一个连续追求,这并不是因为任何有意识进行的结构创新,倒更是使每个乐思支配音乐的流动并且形成它自己有规律的逻辑的结果”^①。他的创作随着思想的发展而呈现出一种发展的状态:结构形式愈趋朴素,表达方式愈趋简洁。他正是这样一步步接近自己对交响曲的理想,并最终在第七交响曲中达到了这个目标,而源自种族的乐汇、得益于民间的乐思发展手法正是他实现此目标的主要基础与手段,也因此,他的作品充满了难以言表的民族风格。

结 语

如何在纯音乐体裁中表现民族精神?如何不单纯地引用古老曲调就使音乐创作充满民族风格?这对于所有试图在世界乐坛上为本民族争得一席之地的作曲家来说,都是始终必须面对的难题,每个人的答案也不尽相同。西贝柳斯以他的交响曲向众人展示了他的答案:他的基本乐汇完全源自于芬兰这个伟大坚强的民族,其调式、音程结构走向、结构以及韵律完全归属于这一种族的表述方式;他的乐思展开手法以民间音乐的动机展开为基础,以新的个人理念作进一步发展,进而构成独特的旋律动机手法,使得他毕生所追寻的统一融合的大型音乐结构得以实现;最后,他坚定地追随自己的目标,顺应完全属于种族的乐汇及得益于民间音乐的展开手法构成了统一融合的、充满民族风格的音乐作品。可以说,正是对祖国的热爱、对于祖国文化和大自然的热爱,造就了西贝柳斯对于本民族音乐的热诚与了解,也正由于他长期浸润于民族音乐的熏陶,才使民族音乐风格成为他的表述方式。

参考文献

- [1] Abraham, Gerald: *Sibelius A Symposium* by Made in Great Britain, Printed at the St Ann's Press, Altrincham, Cheshire.

^① *The new grove dictionary of music and musician* V17 p. 285 edited by Stanley Sadie, published by Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

- [2] Ekman, Karl: *Jean Sibelius* Translated by Edward Birse, Helsingfors, Holger Schildts Förlog.
- [3] Gertrude, Norman: *Letters of Compowers An Anthology 1603 – 1945* Compiled and Edited by, Miriam Lubell Shrifte, Alfred A. Knopf, New York.
- [4] Goss, Glenda Dawn: *Sibelius and Olin Downes Music, Friendship, Criticism* Northeastern University Press, Boston.
- [5] Gray, Cecil: *Sibelius* Oxford University Press, London.
- [6] Howell, Tim: *Jean Sibelius* By Garland Publishing, Inc. New York & London 1989.
- [7] Kingbom, Nils – Eric: *Jean Sibelius A master and His work* Translated from the Swedish by G. I. C. De courcy, Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut.
- [8] Layton, Robert: *Sibelius* J. M. Dent & Sons Ltd, London, Melbourne and Toronto.

——原载《中国音乐学》,2009 年第 3 期

贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 31-2)的标题性内涵

邹彦

关于音乐作品的标题性问题一直是学界不断讨论甚至争论的问题。普遍认为标题音乐是浪漫主义时期的产物,“标题音乐”这个术语也是李斯特提出来的^①。不过,古典时期的音乐中就已经存在了标题化的创作倾向,这一源头可以追溯到贝多芬。

在贝多芬的全部音乐创作中,我们最熟知的标题音乐当属《F 大调“田园”交响曲》,很多学者将其看成是标题音乐的源头^②。然而,贝多芬创作标题音乐绝非一时的奇想,正如他在交响曲中加入人声一样,是经过了长时间的思考和实验才创立的。

本文作者之所以认为贝多芬创作于 1801—1802 年的《d 小调“暴风雨”钢琴奏鸣曲》(Op. 31-2)^③具有标题性内涵,首先是出于下列原因:

1. 贝多芬本人曾将其与莎士比亚的戏剧《暴风雨》相联系;
2. 第一乐章主题构成的特殊性——Largo、Allegro 和 Adagio 连缀而成的主题;
3. 第一乐章具有叙事性、描绘性的音乐陈述及展开方式;
4. 第二乐章中所蕴含的哲学内涵。

① Roger Scruton: “Programme Music” [1.1], *New Grove Dictionary of Music and Musicians II*.

② 如钱仁康:《贝多芬的交响曲》,钱亦平编:《钱仁康音乐文选》(下册),第 251 页,上海音乐出版社,1997 年。

③ 本文进行音乐分析的乐谱采用德国慕尼黑 Henle 版,这是笔者认为最为可靠的贝多芬钢琴奏鸣曲的版本。本文所列出的这部奏鸣曲的创作时间也是来自于 Henle 版。

一、问题的提出

——关于第一乐章主部主题的特殊性

之所以使得本文作者对这部作品的标题性内涵产生兴趣并进行研究,是缘于对其第一乐章主题特殊性的好奇——缘何贝多芬要写这样一个主题?

问题出现在《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的开场:

谱例 1: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 31-2) 第一乐章主部主题



作品开场如此与众不同! 主部主题是由三个不同的速度表情术语规定下的音乐片段所构成的——Largo(广板)、Allegro(快板)和 Adagio(柔板),不仅在贝多芬的音乐创作中,即便是在西方全部的艺术音乐创作中都是绝无仅有的例子! 除此之外,这个主题的陈述不仅开始于 d 小调 V_6 和弦的分解,而且在这 6 小节中没有出现一个明确的 d 小调主和弦——这在贝多芬创作这部奏鸣曲的时代也是罕有的!

众多音乐学者关注到了《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章中的这个令人费解的音乐主题。瑞士裔英国音乐词典编纂家、音乐学家、音乐评论家、音乐传记作家和翻译家 Eric Blom 对其有着如下的描述:

当一部古典奏鸣曲开始于 *Largo* 的时候,我们会认为这是一个附加在乐章之前的慢速的引子。因此,在这里,除非我刚好知道这部作品,当然这是一个与分析无关的假设,这会使我们想当然地认为引子所引出的都是新的内容,除非这个引子一无所用。但是在小节之后,我们发现我们已经处于贝多芬最为激动的快板乐章当中,尽管这不是贝多芬最快的乐章之一。^①

德国音乐学家 Karl Dalhaus 也曾有过对这部作品的文字说明:

^① Eric Blom: *Beethoven's Piano Sonata Discussed*, Chapter VII; Interlude VI; on the playing of Beethoven (Op. 31/49/53), p. 132, Da Coda Press, 1968.

达尔豪斯认为,该乐章的中心“立意”是对奏鸣曲式思维原则的辩证性质疑:主题材料的呈现和调性逻辑的“法则”之间形成刻意的“错位”,由此造成极其特殊的形式构筑过程。乐曲开始的“姿态”似是一个引子,不仅调性含混(直至第20-21小节才第一次出现具有建立D小调主调性意义的终止式),而且没有清晰可辨的、习惯意义上的主题材料(“形态模糊”的琶音分解和弦,随之跟随“步履蹒跚”的倚音动机)。这是“引子”还是“主部主题”?贝多芬在乐曲一开头就设置了疑问。但是为了给回答,乐曲从第21小节处开始呈现具有明晰轮廓形态和稳定节奏样式的旋律型——具有音乐经验的分析者很容易从谱面上看出,这个主题脱胎于乐曲的开始部分。听者会以为,真正的“主部”由此开始。^①

但是,Blom 和 Dalhaus 为我们指出了这个特殊的主题是如何构成的,但是都没有对其创作的原因做进一步的解答。贝多芬为什么会写下一个如此特殊的主题?这恐怕是音乐分析所不可回避的问题。而或许,贝多芬对这部作品所留下的只言片语是我们理解这部作品的敲门砖。

众所周知,这部作品被冠之以“暴风雨”的标题,最直接的原因就是贝多芬与自己的私人秘书申德勒的一次谈话。许多文献中都提及过这一事情。如:

这个奏鸣曲有时被称作《暴风雨奏鸣曲》。这个俗称是从安东·申德勒来的,他在1820年代是贝多芬亲密的朋友。申德勒声称,他问贝多芬这首奏鸣曲和 Op. 57 该作如何解释,他得到的是一个神秘的回答:“去读莎士比亚的暴风雨吧”。不幸的是,大家都知道,安东·申德勒有很多虚构的故事,这个说法肯定是纯粹虚构的。所有贝多芬和申德勒之间的对话都是有关每天的琐事,没有证据表明像申德勒臆想的那样,他和贝多芬之间谈过音乐的含义。^②

笔者认为,对于申德勒的话,我们不能完全相信,也不能完全置之不理;申德勒似乎也没有必要去擅自将这部作品与莎士比亚的《暴风雨》相关联。而 Eric Blom 对此问题的态度似乎更加公道:“读者最好应该记住贝多芬自己的话太容易被过分解释,但是这些话也不应该被完全遗忘”。^③ 因此,笔者认为,听听贝多芬的话对

① 转引自杨燕迪:《音乐理解的途径:论“立意”及其实现(下)——为庆贺钱仁康教授九十华诞而作》,上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编:《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》,上海音乐学院出版社,2004年,第273-274页。引用时有省略。

② Barry Cooper:《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》(第二卷)之“创作概况”,杨韵琳译,上海音乐出版社,2010年。第28页。

③ Eric Blom: *Beethoven's Piano Sonata Discussed*, Chapter VII: Interlude VI: on the playing of Beethoven (Op. 31/49/53), p. 132, Da Copia Press, 1968.

我们理解这部作品只会受益,了解一下莎士比亚的这部戏剧或许能够让我们对贝多芬这部作品独特的主题构成有进一步的认识。

二、文学的依托

——莎士比亚的戏剧《暴风雨》

《暴风雨》是莎士比亚创作晚期的代表作,约写于 1611 年,是他最后一部传奇剧。这部戏剧曾被一些文学评论家认为是莎士比亚“诗的遗嘱”,“是在文艺复兴的大背景下,理性和人性从容登场的一种奇妙的暗喻”。^①

剧中描写米兰公爵普洛斯彼罗被他弟弟安东尼奥夺去爵位,自己带着独生女儿米兰达和魔术书流亡到了一座荒岛,在那里使用精灵,呼风唤雨。有一次,他唤来风暴,把安东尼奥、那不勒斯国王和王子所乘的船刮到荒岛上来。他凭借魔法,让恶人们受到了教育。待到安东尼奥表示痛改前非后,他饶恕了安东尼奥,兄弟和解。普洛斯彼罗恢复了爵位,米兰达与王子飞蝶南结了婚,一同回到了米兰。

剧中的一些诗句是许多文学批评家非常喜欢引用的。如:

普洛斯波罗:“我宁愿压伏我的愤恨而听从我的更高尚的理性;道德的行动较之仇恨的行动是可贵得多的。”

米兰达:“神奇啊!这里有多少好看的人!人类是多么美丽!啊,新奇的世界,有这么多出色的人物!”这句话甚至被文学评论家冠之以“米兰达的赞叹”这样的名称。

那么,贝多芬的创作是否真正受到了莎士比亚戏剧的影响呢?我们是否能够在其音乐之中找到与莎剧的联系呢?前文所提及的这个主部主题三个不同部分的速度表情规划是否和《暴风雨》的剧情有关呢?

三、作品的解读

——《d 小调“暴风雨”钢琴奏鸣曲》的音乐形象分析

除了贝多芬和申德勒的对话留给我们一些“蛛丝马迹”之外, Eric Blom 的著作中引用了英国音乐理论家、著名的贝多芬专家 Donald Tovey 对此作的解释更加值得我们关注, Blom 将 Tovey 的评论看成是“最终的裁定”:

d 小调奏鸣曲第一乐章其所有的悲剧力量,像普罗斯波罗,几乎已经完全远离了恶劣天气的悲剧。认为第二乐章第 31-38 小节是米兰达是没有什么害处的;但是那些想要辨认爱丽尔、卡利班和乘船遇难者的人可以在演出《英

^① 查尔斯·兰姆、玛丽·兰姆:《阅读莎士比亚》,萧乾译,百花文艺出版社,2004 年,第 3 页。

雄》或《c 小调交响曲》的时候将自己的注意力禁闭在联想《红花侠》上。^①

这是本文作者所见到的唯一一段将贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》与莎士比亚的戏剧《暴风雨》直接相连的文字;Tovey 特别提出了第一乐章“像普洛斯波罗”。如果我们将 Tovey 的思路扩展出去的话,可以做这样大胆的假设:

这个特殊主题用不同速度记号划分开的三部分恰好可以代表莎士比亚《暴风雨》中的三个不同的人物:

Largo: 正义威严的米兰公爵普洛斯波罗。顺便提一句,“把普洛斯波罗认为是莎士比亚自己,这已经成为一种传统的解释”。^②

Allegro: 精灵爱丽儿。

Adagio: 米兰达(的赞叹)。

正如有人对戏剧《暴风雨》的评论那样:“恰似对于一位有经验的植物学家,三种选择出来的植物就可以代表半地球的花卉,所以普洛斯波罗、爱丽儿、卡力班、米兰达这几个人物就可以把莎士比亚的整个世界放在我们的想象面前了”^③;同样,贝多芬仅用三个不同速度、表情的片段来共同构成的一个主题便将莎士比亚《暴风雨》的主要人物都放在我们的想象面前了。

第一乐章接下来的音乐进行更加说明了不同音乐形象的存在。我们可以从三个方面来说明这个问题。

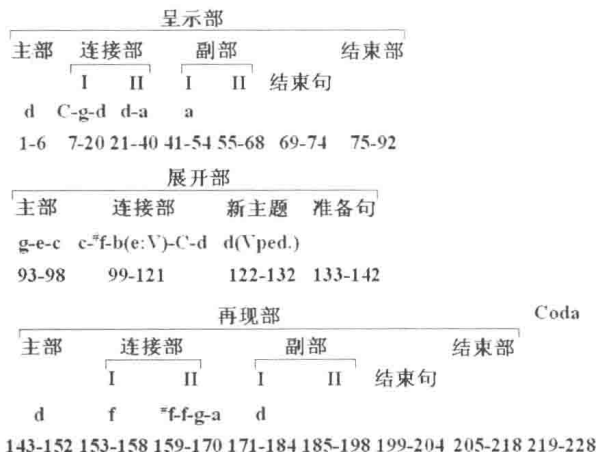
首先是可以和舞台戏剧动作相对应的音乐展开方式,如第一乐章的连接部(展开部的主体部分)、副部主题二和再现部开始处的宣叙调。^④

① Blom: *Beethoven's Piano Sonata Discussed*, p. 132.

② 莎士比亚:《暴风雨》“序”,梁实秋译,中国广播电视出版社,第7页。

③ 同上,第6页。

④ 第一乐章为奏鸣曲式,其结构如下:



谱例 2: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章连接部

7 **Largo.** **Allegro.**

pp *p* *cresc.*

Red. *

13 *f* *f*

K₆

18 爱丽丝 *p*

V₇ P

23 米兰达

普洛斯波罗

27

在第 21 小节,不仅完成了这个乐章的第一个明确的 d 小调终止式,而且从这一小节开始,作品中的三个不同的形象被纵向立体地展现了出来。这种先“横向”(谱例 1)再“纵向”的音乐呈示及展开方式完全是戏剧化的——正像是戏剧中三个人的先后登场,并继之以在相同时空中开展戏剧动作一样。

而副部主题二(开始于第 55 小节)则是一个具有“斗争”形象的主题。

谱例 3: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题二



上例中出现的切分节奏伴之以 *sf* 的力度, 颇具力量感。第 61 小节出现的 f^3 音已经达到了贝多芬时代钢琴音域的最高音; 第 63 - 66 小节的低音区到达了 G_1 , 这也已经非常接近当时钢琴音域的最低音 F_1 。这种从极高音区到极低音区“降落式”的写作方式, 不仅体现出了贝多芬对于交响音乐音色的追求, 同时也完全可以让我们感受到一种惊心动魄的戏剧场景。

此外, 《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章再现部开始的时候(第 143 小节)出现了两次“宣叙调”, 这非常像戏剧人物的独白, 而在这里, 宣叙调完全可以看作是普洛斯波罗的内心独白。需要指出的是, 贝多芬在他的手稿上要求每一次“宣叙调”都用一个踏板, 中间不能更换。如果处理不好, 这会在现代钢琴上会产生出“浑浊”的音响。而笔者认为, 这种略显“浑浊”的音响正是贝多芬想要的^①, 因为只有这样才能产生出“鸟鸣山更幽”的空旷效果, 恰似普洛斯波罗在杳无人烟的荒岛上的独白。

谱例 4: 《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章再现部开始



① 在现代钢琴上演奏这个片段, 可以将弱音踏板和延音踏板结合使用。



其次,是作品中一再出现的对莎剧人物形象的描摹。除了第一乐章的主部主题之外,还如第一乐章的副部主题一(谱例 5)、第二乐章的副部主题(谱例 6)。

开始于第 41 小节的副部主题(a 小调)则是奔腾活跃的形象,可以非常容易地让我们联想到为普洛斯波罗的复仇而忙碌的精灵爱丽儿。

谱例 5: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题一



而关于第二乐章^①的副部主题,前文所引用 Tovey 的评论中已经有过涉及, Tovey 将其看成是莎剧中的人物米兰达。这的确是一个具有鲜明形象的音乐主题,最具特色的是旋律中的复附点音符。

① 第二乐章为无展开部的奏鸣曲式,其曲式结构如下:

呈示部				再现部				Coda
主部	连接部	副部	结束部	主部	连接部	副部	结束部	
8+9	13	4+4	4	8+9	13	4+4	9	14
$\flat B$	$\flat B-F$	F	$F^{\flat}B$	$\flat B$				
1-17	18-30	31-38	39-42	43-59	60-72	73-80	81-89	90-103

谱例 6: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章副部主题



姚锦新先生认为:“德、奥系统的作曲家们喜欢用轻微的摇荡来表示幸福”。^①而此处的音乐显然具有非常强烈的幸福感。在莎剧中,米兰达在跟随父亲流亡到荒岛之初还是一个孩子;当她成年之后,在其父亲普洛斯波罗制造的报复性沉船事件中,她见到了王子飞碟南并被其吸引,发出了“人类是多么美丽!”这样的感叹。在普洛斯波罗对王子的一系列考验之后,米兰达和飞碟南终成眷属。因此,笔者认为,这个副部主题不仅可以代表米兰达,而且可以代表米兰达与飞碟南的相爱,甚至可以扩大为人类之爱。

最后对于戏剧环境——大自然的描写。

地理环境对于作曲家的影响是不可忽视的。我们可以在西方音乐创作中看到这样的一个规律——德国人喜欢写山,法国人喜欢写水,而俄罗斯人喜欢写草原。我们可以举出很多例子来证明这个规律。而在《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章中,贝多芬为我们描绘出了想象中的荒岛。荒岛的形象是在主部主题和连接部主题中展现出来的。我们先来看第二乐章主部主题。

谱例 7: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章主部主题



^① 姚锦新:《贝多芬第十钢琴奏鸣曲(Op. 14-2)第一乐章分析》,《中央音乐学院学报》1982年第2期,第53页。



这个主题的旋律是在低音区、中音区和高音区中分别呈现出来的,非常具有配器特色,像是一个管弦乐曲的主题分由不同的乐器演奏出来一样。相类似的情况还出现在《C大调“华尔斯坦”钢琴奏鸣曲》的第二乐章中。

谱例 8: 贝多芬《C大调钢琴奏鸣曲》(Op. 53) 第二乐章主题



这显然是一种创作上的共性,贝多芬似乎是在用这样的音区布局来暗示层层叠叠、错落有致的森林——他把对于德国山地的描写运用到了奏鸣曲慢乐章的写作之中,这是其中期奏鸣曲创作中经常可以碰到的。当然,我们也完全可以认为,贝多芬是在用错落有致的旋律音区布局来暗喻着莎剧中的荒岛,更近一步说是暗喻着他心中的大自然。

而在《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章接下来的连接部中(第 17 小节开始),贝多芬在低声部采用了一个非常引人注意的十六分音符的三连音音型来制造一种令人紧张的气氛,这似乎是大自然对人类的威胁。Blom 将其称作“敲鼓”的声音。

谱例 9: 贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章连接部



这个三连音音型在接下来的结束部中依然地位重要。

《d 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章的爱情主题(副部主题)就是在描写了错落有致的森林和大自然对人类的“威胁感”之后而出现的,换言之,就在这样的“荒岛”上,贝多芬为我们展示出了米兰达和飞碟南的爱情。

四、追问——音乐与文学、音乐与哲学

缘何使得贝多芬会将莎士比亚的戏剧《暴风雨》用音乐的方式加以诠释,这似乎还是一个未知。然而,我们已知的是,在贝多芬所生活的时代,德国人已经普遍接受了莎士比亚的戏剧。看一下1771年10月14日歌德《莎士比亚纪念日的讲话》吧!我们可以看到莎士比亚在德国是多么的深入人心!而且我们还可以断定的是,这部作品体现出了贝多芬音乐创作中的一个非常重要的倾向——标题性。假若不是贝多芬在构思这部作品的时候以莎剧《暴风雨》为蓝本的话,那么又如何来解释这部作品第一乐章中主部主题的三个不同的“形象”、再现部开始处的“宣叙调”等等问题呢?

贝多芬的《d 小调钢琴奏鸣曲》完成于 1802 年,此时他还没有完成著名的《英雄交响曲》,他音乐中的“标题性”创作思维尚未确立。由此,我们可以大胆进行推断,这部《d 小调钢琴奏鸣曲》是贝多芬非常早(甚至或许是最早)的一部标题音乐创作实践。贝多芬用莎剧《暴风雨》为蓝本,进行了非常成功的关于文学和音乐该

如何“联姻”尝试、音乐创作中该如何接纳文学的内涵的尝试。

而贝多芬与德国古典哲学之间的关系这一话题似乎是老生常谈了!贝多芬似乎一直在尝试着用音乐的方式来体现着德国古典哲学精神。“与其说贝多芬在创作音乐,不如说是在音乐的形式中作哲学的演说”。^①但如果我们不是对于其音乐创作思想的泛泛而谈,而是要说出贝多芬的音乐中对于德国古典精神的具体体现的话,就不是一件容易的事情了。

贝多芬的音乐与德国古典哲学最直接的关系应该是在奏鸣曲式主部与副部的写作上,从他的《f小调第1钢琴奏鸣曲》(Op. 2-1)开始,贝多芬就已经确立了充满着男性力量的主部主题和具有柔美性格的副部主题。贝多芬的这种创作思维完全可以看作是对康德哲学关于优美感和崇高感论断的诠释,或是康德《宇宙发展史概论》中用引力和斥力的观点描述天体的运动和发展说在音乐上的体现——主部主题和副部主题就像是构成天体运动的引力和斥力一样。1816年,贝多芬也在其笔记本上写下了这样的文字:“有两种相似的最初的和普遍存在的力,正是引力和斥力。”^②。

古典奏鸣曲式在贝多芬的笔下变成了具有“论文”性质的音乐结构——在呈示部中展示出两个不同性格、不同调性的主题,在展开部中尽可能地对这两个主题的多种面貌进行展示(类似论文中对于主要观点的论证),在再现部中对这两个主题进行总结,并在调性上对其进行统一。这样的一种论文式的写作方式自然也可以看作是对于“引力”与“斥力”的哲学观点的诠释。

如果说《d小调钢琴奏鸣曲》第一乐章是贝多芬在用音乐诠释莎士比亚的戏剧情节的话,那么在第二乐章中所体现的恐怕就是德国古典哲学中的“优美感与崇高感”了。《论优美感和崇高感》是康德哲学的入门书,优美感和崇高感也是康德美学观的基石。康德这部伟大著作中的文字完全可以看作是贝多芬这部奏鸣曲第二乐章各种音乐形象的注脚:

美有两种,即崇高感和优美感。^③

崇高必定是伟大的,而优美却也可以是渺小的。崇高必定是纯朴的,而优美则可以是经过装扮和修饰的。^④

优美和崇高两者是不同的,其区别就在于优美使人欢愉,崇高使人敬畏。

高大的橡树、神圣的丛林中孤独的阴影是崇高的,花坛、低矮的篱笆和修

① 侯康为:《论贝多芬音乐中崇高与自然》,第73页,《音乐研究》1995年第2期。

② 转引自侯康为:《论贝多芬音乐中崇高与自然》,第74页。

③ 康德:《论优美感与崇高感》,何兆武译,第2页,商务印书馆,2001年。

④ 同上,第4页。

剪得很整齐的树木则是优美的;黑夜是崇高的,白昼则是优美的。^①

悟性是崇高的,机智是优美的。勇敢是崇高而伟大的,巧妙是渺小的但却
是优美的。

友谊主要的是崇高感的宣泄,而性爱则是优美感的宣泄。^②

因此,我们是否可以尝试着做出这样的推断用以解释《d 小调钢琴奏鸣曲》的第二乐章:

1. 这个乐章是康德美学观在音乐上的阐释。

2. “高大的橡树、神圣的丛林中孤独的阴影是崇高的”,这也是主部主题的音乐形象。

3. 对自然的敬畏感一直贯穿于整个乐章,这是一种敬畏的崇高,是乐章连接部和结束部的音乐形象。

4. 欢愉的副部主题是优美的,它令人联想到《暴风雨》剧中米兰达与飞碟南的爱情;但这又不仅限于是剧中人物的爱情,而是作为人类之爱而出现的。

5. 这个乐章所描写的内容是“自然”与“爱情”。

五、余论——戏剧的收场

从贝多芬《d 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章特殊的主部主题出发,我们从整体上对第一乐章和第二乐章进行了分析。我们看到了在第一乐章中体现出的是音乐与文学的关系,而在第二乐章中体现的则是音乐与哲学/美学的关系;同时也看到了贝多芬在这部奏鸣曲前两个乐章的写作中从文学作品上升到哲学思考的创作构思。

为什么没有对第三乐章进行音乐及其相关的形象分析呢?因为这实在是一个特殊的乐章^③,令人无法捉摸。Eric Blom 在对这个奏鸣曲式乐章进行论述的开篇

① 康德:《论优美感与崇高感》,何兆武译,第3页,商务印书馆2001年。

② 同上,第7页。

③ 这一乐章依然是奏鸣曲式的结构,其图式如下:

呈示部				展开部				
主部	连接部	副部	结束部	I	II	III(假再现)	IV'	连接
15	16+12	8+16	12+12+4	8+8	8+8+8+8+10	8+15	8+8+10	16
d	d-C'-a	a		g-a	d-c ^b b - ^b A	^b b-a-d	d-g-d	
1-15	16-43	44-67	68-94	95-110	111-150	151-173	174-199	200-215

再现部				Coda			
主部	连接部	副部	结束部	I	II	III	IV'
14	13+8+8+8+5	8+16	12+12+4	8+19	15	20	14
d	d-c- ^b b-f-c-g-d	d					
216-228	229-271	272-295	296-323	324-350	351-365	366-385	386-399

即说道:“终曲是一首特殊的连绵不断的十六分音符的无穷动”。^①

谱例 11: 贝多芬《d小调钢琴奏鸣曲》第三乐章主部主题



音乐就是在这样连续的无穷动之中进行下去的。“车尔尼曾经记载,贝多芬是因为看到了在他窗外飞驰而过的骑士而即兴奏出了终乐章的主题旋律。这一记载并不代表这个乐章所描述的个性和风格就是关于马背上的旅程”^②;也有人说这部作品有着“虚幻无常的美”^③。但是笔者却认为这是一首表现“永恒”的乐章,因为音乐的主题执拗地重复着 $f^2 - e^2 - d^2$ 三个音(见谱例 11),似乎在暗示着某种永恒的事物。我们可以对这个乐章进行音乐文本上的分析,但是却很难做出音乐哲学/美学上的解读。或许我们将这首奏鸣曲的三个乐章进行整体观察的话,可以发现贝多芬的视野渐宽的写作思路——从一部文学作品(第一乐章)到自然和爱情主题的描绘(第二乐章),最后抵达了某个“永恒”的问题之中。笔者隐约感觉到了这部作品指向了肖邦著名的《b小调第二钢琴奏鸣曲》的终曲乐章——安东·鲁宾斯坦称这个乐章为:“孤坟上的长风怒号”^④。

① Eric Blom: *Beethoven's Piano Sonata Discussed*, Chapter VII: Interlude VI: on the playing of Beethoven (Op. 31/49/53), p. 132, Da Copia Press, 1968.

② 安东·科迪:《安东·科迪解说贝多芬〈三十二首钢琴奏鸣曲〉》(七),李穗荣编译,孙鹏杰校译,《钢琴艺术》2009年第7期,第57页。

③ 刘亚楠:《贝多芬〈暴风雨〉创作背景及作品分析》,《青年文学家》2009年第3期,第106页。

④ 钱仁康:《音乐欣赏讲话》(下),上海音乐出版社,1984年,第100页。

不过,或许英国人兰姆对莎士比亚的戏剧《暴风雨》所作出的一番评价可以给我们理解这个独特的乐章有些帮助:

剧名《暴风雨》并不仅仅影射自然界的暴风雨,它尤其表现了剧中人物那充满汹涌纷繁情感的内心世界。但人类这种激情如同暴风雨在自然界的表现一样,一旦雨过天晴,则神奇地转化为和解、宽恕和平安……这个故事体现了莎士比亚最渴望的圆满:恶人悔改、义人不死、公道回还。最重要的是,人性的软弱也得到修补,宽恕成为主题——所有四大悲剧中的遗憾,在《暴风雨》中全都得到了补偿。^①

或许,在此时贝多芬的心中所充盈的就是这种在经历了自然界和内心世界的暴风雨之后永恒的“宽恕”主题吧!

抑或,贝多芬是在用音乐诠释着戏剧《暴风雨》中普洛斯彼罗那段动人的谢幕辞——一段在经历了人与人之间的冒犯、忏悔、惩罚、宽恕及和解之后,在大幕即将落下之前,这位米兰公爵(此时已经完全是莎士比亚的化身)谦卑、真诚的独白:

.....

既然我现今已把我的旧权重握,
饶恕了迫害我的仇人,请再不要
把我永远锢闭在这寂寞的荒岛!

.....

我再没有
魔法迷人,再没有精灵为我奔走;
我的结局将要变成不幸的绝望,
除非依托着万能的祈祷的力量,
它能把慈悲的神明的中心刺彻,
赦免了可怜的下民的一切过失。
你们有罪过希望别人不再追究,
愿你们也格外宽大,给我以自由!^②

——原载《中国音乐学》,2012年第3期

① 查尔斯·兰姆、玛丽·兰姆:《阅读莎士比亚》,萧乾译,百花文艺出版社,2004年,第3页。

② 莎士比亚:《暴风雨》,朱生豪译,《莎士比亚全集》(第一卷),时代文艺出版社,2002年,第71页。

简析贝尔格钢琴奏鸣曲(Op. 1)的楔子

邹彦

贝尔格创作这部《钢琴奏鸣曲》时,已经跟随恩师勋伯格学习了三年的时间。勋伯格的影响自不必言,但是贝尔格与勋伯格和同窗韦伯恩的创作却有着很大的区别,这主要体现在对作品结构的处理上——实际上,贝尔格从未将较小的曲式作为表现感情的手段^①,他的情感和精神与马勒式的交响乐传统相类似,而且他与生俱来的抒情主义以及对于大规模的戏剧因素的感觉都使他不断拓展表现的空间。就在这被编为作品1号的钢琴奏鸣曲中,作品一开始的第一个乐句就不同凡响,因为它囊括了这部作品几乎所有的音乐材料,它与我国古典章回小说经常使用“楔子”结构如出一辙,是中外艺术形式的一种不谋而合。

在中国古典章回小说的开头中,经常可以见到以神话内容为楔子的开始。例如《儒林外史》第一回“说楔子敷陈大义,借名流隐括全文”的回末写世外高人王冕认为:“贯索犯文昌,一代文人有厄”,并看见“天上纷纷有百十个小星,都坠向东南角上去了”,这百十个小星,无疑就是《儒林外史》中所描述之形形色色的人物。再如《水浒传》第一回“张天师祈禳瘟疫,洪太尉误走妖魔”,叙宋仁宗年间,受命祈禳瘟疫的太尉洪信打开伏魔殿,放出了镇锁在内的妖魔——三十六员天罡星、七十二员地罡星,即后文中的一百单八将。金圣叹在评点《水浒传》时,将原本的引首和第一回合并,改称“楔子”,并解释说“楔子者,以物出物之谓也。”“就是以甲事引出

^① 在所有贝尔格的作品中,除了单簧管协奏曲 Op. 5 和一些独立的歌曲之外,都有着较大规模的构思。甚至像诸如《阿尔腾贝格歌曲》(*Altenberglieder*)这样的作品,作为整体来看时也都具有大型的曲式布局。

乙事之意”^①。这些小说在楔子中所叙神话故事之起的作用一是拉开了现实与小说的距离,产生出一种朦胧美;二是反映出所谓前世、今世的转化、轮回说以及小说后来所叙内容皆为“定数”的观念^②,再者即如金圣叹所言之“以物出物”。而曹雪芹的小说《红楼梦》则又大大超越了这个传统的束缚。鲁迅先生曾在《中国古代小说的历史的变迁》一文中指出:“自有《红楼梦》出来以后,传统的思想和写法都打破了^③”。作为小说的楔子,即第一回“甄士隐梦幻识通灵,贾雨村风尘怀闺秀”^④不仅有着传统小说以神话开始的传统,有着“以物出物”的作用,而且从情节上还有“以事寓事”的作用,从叙事线索上暗示了宝黛的爱情悲剧,从深层的哲理内涵上见出真真假假、亦真亦幻的神秘空灵的艺术氛围。

在西方创作音乐的传统中,贝尔格的《钢琴奏鸣曲》(Op. 1, 1907—1908 年)应该是绝无仅有的例子,因为虽然它的总体结构为奏鸣曲式^⑤,但是作品最引人入胜之处并不在于传统的主部与副部之间的对比(尽管这种对比依然存在),而是在于作曲家对作品开始乐句(也就是主部主题)的处理方式^⑥。这一乐句内含的一个终止式、两个集合和三个动机是整部作品的核心,它就如同是《红楼梦》等中国古典章回小说的第一回(前几回)一样,是整部作品主要内容的浓缩和渊源。因此我们不妨也将贝尔格钢琴奏鸣曲的开始乐句称为“楔子”。

如前所述,贝尔格创作这首钢琴奏鸣曲时已随勋伯格学习有三年的时间,勋伯格的许多作曲理论如“基本单元”(Grundgestalt)^⑦和“展开式变奏”(developing var-

① 见《辞海》(缩印本)第1317页,上海辞书出版社,1980年。

② 以神话楔子为开头的小说还可参见无名氏《全相三国志平话》、清吕熊的《女仙外史》、清钱彩和金丰编著的《说岳全传》等。

③ 鲁迅:《中国小说史略》(附录一)“中国小说的历史的变迁”,第268页,百花文艺出版社,2002年。

④ 护花主人总评道:“《石头记》一百二十回,分作二十一段看,方知结构层次。第一回为一段,说作书之缘起,如制艺之起讲,传奇之楔子。”见上海古籍出版社《红楼梦》(三家评本)之“护花主人总评”,第12页。

⑤ 这部钢琴奏鸣曲呈示部的各部分划分是:主部(第1—16小节)、连接部(第17—29小节)、副部(第30—49小节)、结束部(第50—56小节)。

⑥ 西方音乐创作中,有很多作品的引子有着预示或包含主部、副部音乐材料的功能,如贝多芬的《降E大调钢琴奏鸣曲“告别”》(Op. 81a);但是,主部主题包含了几乎整个乐章的音乐材料,而且可以称得上是作品的“楔子”(其他特征详见下文),这样的例子就笔者的视野来说的确是“绝无仅有”的。

⑦ 在德语的文章中,勋伯格有时候把一部作品的“乐思”称为 Grundgestalt 或 Gestalt,但是更常用 musikalische Gedanke(音乐观念)或是 Einfall(灵感或突发的奇想);而在其英文文章中,Grundgestalt 有时候被称作“basic unit”(基本单元),有时候被称作“basic motive”(基本动机),而汉弗莱·希尔利(Humphrey Searle)则把 Grundgestalt 一词译作“basic shape”(基本型)(见 Josef Rufer: *Composition with Twelve Notes*, Tran. By H. Searle, Contents, p. xi)。在本文中,Grundgestalt 一词译为“基本集合”比较恰当,但是为了避免引起歧义,暂不译为中文。

iation)^①都已经较为纯熟地掌握^②。

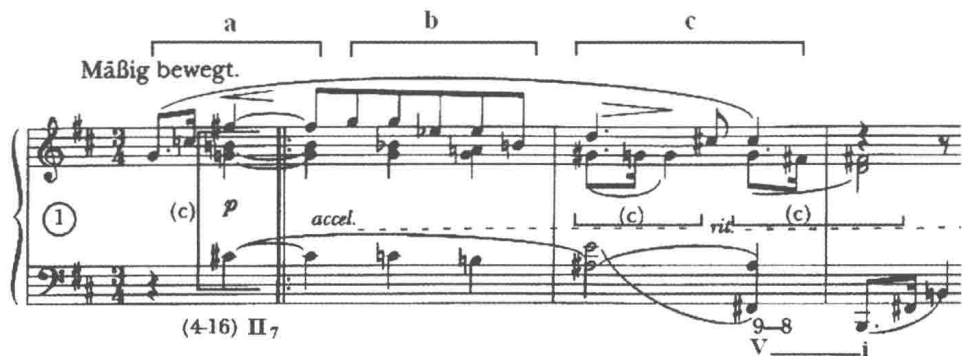
一、一个终止式

我们首先来界定这部作品的 Grundgestalt。与勋伯格的理论略有出入,本文认为贝尔格这部作品的 Grundgestalt 不只是开始的动机,而是开始乐句。如例 1 所示,这个乐句可分为三个明显的动机,这部作品的旋律与和声内涵都源自于这三个动机而不仅仅是第一个动机。将这—个乐句作为 Grundgestalt 的原因如下:第一,这三个动机各自都具有明显的和声暗示,这一点在此乐章中可以得到充分认识;第二,这一乐句的和声内涵建立了整部作品的和声语汇;第三,第一个动机开头的附点节奏是遍布这部作品的节奏动机;最后,第一句的和声序进预示了这部奏鸣曲将会以宏大的形式展开。

① 这个名词是勋伯格于 1950 年在一篇题为《巴赫》(Bach)的文章中提出来的,而早在 1914 年他所撰之“为何新的旋律如此难以理解”(Why New Melodies Are Difficult to Understand)一文中就已经指出:“每一个旋律都或多或少地从基本动机中变化而来”。勋伯格认为在巴赫、莫扎特、海顿、贝多芬以至勃拉姆斯和马勒的音乐中都具有“发展式变奏”的倾向,而他本人则毫不犹豫地把自己与这些大师并列了起来,认为自己是这一传统的传人。勋伯格在一篇题为“民族音乐(I)”(*Nation Music(I)*)的文章中说:“在巴赫的时代,对位艺术也就是从一个单一的材料衍化出所有音乐的外形,已经达到了向与之不同的艺术类型的进行转变的程度。此后,这些外形本身将会受制于‘变奏’(引号系笔者所加),它们不再满足于并列,而是要表明一个材料是如何化出另一个材料……因此在对位艺术的高峰时期,即巴赫的时代,一些全新的东西就同时产生——这就是通过动机变奏而展开的艺术。在我们的时代,在基于和声关系之上的艺术的高峰时期,产生了用‘仅仅是互相关联的十二音’作曲的艺术,人们可以发现这两个时代是多么的相似。”(见 *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Ed. Leonard Stein, and trans. Leo Black, 第 171、173—174 页, London and New York, 1975)像勋伯格一样,韦伯恩在 1932—1933 年也讨论过“展开式变奏”这一概念,尽管他并没有使用勋伯格的这一术语。由威利·莱奇(Willi Reich)整理、利奥·布莱克(Leo Black)翻译的演讲《通往新音乐之路》(*The path to the New Music*)表达了韦伯恩首要的观点:勋伯格及其弟子的“无调性”和十二音音乐遵循了通向永远增强的对于作品整体布局的革新之路,这可以通过两个方面来理解,“对调性领地的征服”和“对一个材料和相同的东西(乐思)的不断变奏。”

② 在贝尔格随勋伯格学习的过程中,其日常的作曲练习包括对一个动机式的乐句进行变化重复的写作,有意地用变奏曲、单三或是单二部曲式进行创作,为写作奏鸣曲式作准备(见 Rosenmary Hilmar: “Alban Berg’s Studies with Schoenberg”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 8/1, 1984),除此之外,师生还一起研究早期的调性音乐,因此,尽管勋伯格的理论最早提出于 1914 年,但是贝尔格具有“近水楼台”的优势,我们有理由相信贝尔格已经掌握了他恩师的作曲理论,而且这些理论也充分反映在贝尔格的这部钢琴奏鸣曲中。

例 1



如例 1 所示,尽管作品并非开始于常见的主和弦,而是一个省略了三音的 II_7 和弦,但是我们可以看出第 1—4 小节是建立在 b 小调上的,位于第 3 小节上拍和第 4 小节下拍的两个和弦 V 和 I 构成了一个完满的终止式。除了在再现部中这个终止式再次出现之外,作品的其余部分再也找不到这种传统的功能进行了。这个乐句看上去孤零零的,阿多诺将其形容为这部作品的“引语”(epigraph)或是“座右铭”(motto)^①。这是贝尔格有编号的作品中出现的第一个乐句,这个终止式显然是与传统的调性作品相关,而最重要的却是贝尔格在他所有“正式”作品的开场白中就旗帜鲜明地表示出了与传统的分野。

开始于一个 II_7 和弦并不是西方音乐作品中常见的模式,贝多芬的《 bE 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 31-3)应该是较早的一个例子。贝尔格似乎是在有意模仿贝多芬的这种写法,但是贝多芬奏鸣曲的这个乐句既不是引语,也不是楔子,而是这个乐章的主部主题。另一个相类似的例子是舒曼《诗人之恋》(Dichterliebe, Op. 48)中的第五首《我愿把我灵魂陶醉》(Ich will meine Seele tauchen)。舒曼的这首歌曲也是 b 小调,开始于 II_7 和弦,但是它却直截了当地进行到 V_7 ,并解决到主和弦(第 1—2 小节)。舒曼在接下来的第 3—4 小节中再一次重复了这个 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 的和声进行。显然在舒曼的作品中,终止式并不是他的最终目标,这个和声进行所起到的仅仅是确立调性的作用。因此,尽管舒曼的这首歌曲也是开始于 II_7 和弦,但它与贝尔格的这部奏鸣曲也是不同的。

如果说开始于 II_7 和弦的作品在西方创作音乐中并不常见,那么开始于一个和声续进的例子就很普遍了。贝尔格本人在创作这部钢琴奏鸣曲之前也在不断地探索开始于一个收拢性和声续进的种种处理方法。在他的《七首早期歌曲》中(创作于

^① Janet Schmalfeldt: "Berg's Path to Atonality The Piano Sonata, Op. 1", 见 David Gable 和 Robert Morgan 编: *Alban Berg: History and Analytical Persoective*, 第 90 页, Clarendon Press · Oxford。本文所用谱例均引自于此文,特此说明。

1905—1908 年,1928 年出版),至少有两首可以看作是这部奏鸣曲开头模式的前身。《在室内》(*Im Zimmer*)(创作于 1905 年)的开始暗示了主调 B 大调的下属音;低音声部(钢琴左手)勾勒出了从降 B 到还原 F 的半音下行,当出现了终止四六和弦之后,终止式经过 V 解决到了 I_6 。《爱之颂》(*Liebesode*,创作于 1906 年 9 月 19 日)开始的四小节通过重属和弦(建立在六级音上的一个全音结构,即法兰西增六和弦的变化,变为一个减七和弦)到属七和弦(第 2 小节)到主和弦(第 3 小节),从而确立了这一乐句 f 小调的调性。这首歌曲的第二乐句是第一乐句的变化重复,省略了终止式之后直接进行到 C 大调。《夏日》(*Sommertage*)首先对起始动机(集合 3-5)做卡农模仿,如同《在室内》中那样半音下行到属音的低音进行的基础之上,出现了到主音的终止式。然而,这里的起始乐句显然是作为一个引子。《梦想成真》(*Traumgekrönt*)的开始是进行到半终止,在第 4 小节的下拍进行到完全终止。

在例 2 中笔者以背景、中景和前景的形式列出了这部钢琴奏鸣曲 Grundgestalt 的垂直结构和旋律内涵。

例 2:声部进行表(Op,1-4 小节)

The musical score for Example 2 consists of three staves, labeled a, b, and c. Each staff has a piano part (left hand) and a vocal part (right hand).
 Staff a: The piano part starts with a bass line descending from B \flat to F. The vocal part starts with a melody that descends from B \flat to F. The piano part has a chord labeled $\text{ii}^{\flat 7}$ and a V chord. The vocal part has a V chord and a I_6 chord.
 Staff b: The piano part has a chord labeled $\text{ii}^{\flat 7}$ and a V chord. The vocal part has a melody that descends from B \flat to F. The piano part has a chord labeled $\text{ii}^{\flat 7}$ and a V chord. The vocal part has a V chord and a I_6 chord.
 Staff c: The piano part has a chord labeled $\text{ii}^{\flat 7}$ and a V chord. The vocal part has a melody that descends from B \flat to F. The piano part has a chord labeled $\text{ii}^{\flat 7}$ and a V chord. The vocal part has a V chord and a I_6 chord.

如果说开始于一个收拢的和声进行不足为奇的话,那么作为 19 世纪常用的和弦之一半减七和弦($^{\circ}7$),贝尔格对其处理则应该引起我们的注意,因为这个和弦作为上主音,它为终止属音做了准备。例 2b 中就可以非常明显地看出,低声部和中声部通过以 10 度和 6 度的半音下行扩展了 II_7 和弦到属和弦的进行。

二、两个集合——4-16 和 4-19

在例 2c 中列出的是贝尔格作品的前景。作品中首要的旋律音——b 小调的五级音以装饰音的形式出现,这一个垂直的结构是一个不协和的四音列,这也是贝尔格在他的作品 1 号中所选择的第一个音响,阿伦·福特的集合名称是 4-16^①,这个集合不仅在这部作品中而且在贝尔格以后的无调性作品中也有着突出的地位^②。Grundgestalt 旋律的另一个附带方面左右了我们的视线。例 3a 中的方括号界定了第 1—3 小节中两个旋律陈述的相互交织的片段,这两个片段来自于动机 b (增三和弦)与动机 a 的最后一音和动机 c 的第一个音的结合。作为无规律的音高聚集,这两个旋律片段有着相同的音级集合结构,即 4-19。这个四音列的原位被标记为 N,转位标记为 I(见例 3b)。在这部奏鸣曲中,这个集合以垂直的形式出现在第 13 小节中。由于在这部作品中全音结构具有突出的位置,因此毫无疑问,集合 4-19 的原位和转位都成为了和声语汇中突出的成分。例 3b 详细地列出了第 2 小节所出现的增三和弦,将其作为子集,并且有规律地加上了除这个和弦之外的余下的 9 个音级。按此步骤我们可以得到两个不同的四音集合:一个是“几乎都是全音”的集合 4-19,一个是全部是全音的集合 4-24。

例 3



① 关于阿伦·福特音级集合原型的计算方法,可以参见罗忠镕先生的文章《集合原型简便算法》,《中央音乐学院学报》,1987 年第 1 期。

② 贝尔格的《弦乐四重奏》(Op. 3, 1910 年)第一乐章第三小节的音响结构是集合 3-4,它隐约预示了乐章结束处的四音列,而此四音列的集合名称就是 4-16。当我们再来看一下贝尔格《为单簧管和钢琴而作的四首小品》Op. 5-3 第 9 小节的钢琴部分,就会发现这里的音程集合不仅是 4-16,而且它在垂直方向的排列顺序与弦乐四重奏 Op. 3 第一乐章的结束部分如出一辙。此外,这个集合还出现在歌剧《沃采克》第一幕的第三景中,描写玛丽“不明确地等待”(见总谱第 414—416 小节)。

第1-3小节 (第13小节)

pcs: 6 2 4 5 8 9 10 0 1

4-19 (I) 4-19 (I) 4-19 (N) 4-24 (WT) 4-19 (N) 4-24 (WT) 4-19 (I) 4-19 (N) 4-24 (WT)

N = 原位
I = 转位

集合理论研究的成果已经证明,4-19 这个集合在勋伯格、韦伯恩和贝尔格的调性、无调性、十二音作品中一再突出地出现。而在这部奏鸣曲中,增三和弦是重要的“建筑木块”。

三、三个动机

我们先看动机 a(见例 1),这三个音构成了一个很有特点的上行旋律动机——先是向上跳进纯四度,接着向上跳进增四度。我们发现在“展开式变奏”的过程中,动机 a 的四个特征得以展开。首先,附点节奏将会变形为这部作品的其他材料,从而促成了新动机的产生。其次,作为主题的开头动机,在呈示部中动机 a 成为所有主题域的开头动机。第三,动机上行四度的特征是这个乐章主要和声语汇的来源。最后,从动机 a 中我们将会看到贝尔格在其无调性音乐中对音级集合结构的处理。例 4 列出了动机 a 作为三和弦的转位形式。

例 4

(3-5) (原位) (转位)

动机 b 以相反的方向回应着动机 a 的上行,在整部作品中一直如此;换言之,下行的进行是动机 b 最显著的、持续不断的特征。此外,我们已经发现动机 b 所构成的增三和弦是整部作品全音材料的来源。

与动机 a 和动机 b 不同,动机 c 揭示了“展开式变奏”的过程——用勋伯格的话来说就是:“一个基本单元各个特征的变奏”——已经开始于 Grundgestalt 之中。我们已经分析过的在低声部和中声部的半音下行(见例 2b),而动机 c 则是这种运动的必然结果。作为更加突出的高声部,动机 c 成为整部作品中上行和下行半音阶的标志。值得注意的是,动机 c 还以减值的方式在中音声部出现了两次(见例 1 第 3 小节)。而更需注意的是,减值的动机 c 具有了动机 a 的节奏特征,在听觉上就更接近动机 a。

例 2c 还显示了在第 2—3 小节的背景上出现的四个新的垂直构造。第一个是一个不完整的小七结构($\frac{7}{5}$),是中声部和低声部之间平行七度运动的结果。接下来的两个半音关系的全音和弦被标记为 WT¹ 和 WT² (如例 5 所示,上标 1 和 2 区分了两个没有共同音的全音六音列)。在例 2c 的第三小节中,7—6 和 4—3 的相互作用产生了一个短暂的半减七和弦,即作品开始的第一个音响。总而言之,四类垂直结构很突出地出现在向终止属音进行的过程之中——它们分别是集合 4-16、 $\frac{7}{5}$ 结构、全音构造、和半减七和弦。这四类音响在作品余下的部分中作为基本的和声语汇再现。

例 5

WT¹

(pcs : 1 3 5 7 9 11)

WT²

(pcs : 0 2 4 6 8 10)

我们知道,在曹雪芹的构思中,《红楼梦》的最后一回应为“甄士隐归结红楼梦”,也就是说,在小说的结束时,甄士隐这个人物又将再一次出现,从而构成了“甄”——“贾”——“甄”的结构布局。而在贝尔格的作品中,如果将呈示部按照作曲家的标记作一下反复的话就会发现,呈示部并不是结束于反复记号之前的第 56 小节,而是结束于作品楔子,因为在楔子中出现了整部作品唯一的一个终止式,因此这是一个打破了传统奏鸣曲式规则的呈示部。这个楔子就如同甄士隐归结红楼梦那样,给作品的呈示部划了一个令人满意的句号。

在创作钢琴奏鸣曲之后不久,贝尔格就走上了独立创作的道路。著名的加拿大钢琴家格林·古尔德把这部钢琴奏鸣曲称作为贝尔格的“毕业论文”。笔者认为,这一定有着两方面的含义。其一就是这部作品是贝尔格对跟随勋伯格学习的总结;其二就是这部作品完全可以比作为一部论点明晰、论述精当的论文。虽然对楔子结构所包含的集合和动机与下文——联姻对应不属本文范围,但是仅就贝尔格这一开始乐句的写法来说就具有玉振金声、驰魂夺魄的艺术功能,足以显示出其大师风范。

“转换网络理论”中的主题构成与发展路径

——以德彪西《焰火》为例

甘芳萌

“转换网络理论”(Transformation Network Theory)是美国音乐理论家大卫·勒温(David Lewin, 1933—2003)于20世纪80年代末创立的音乐分析理论。勒温于1933年出生于纽约,2003年去世。曾经在哈佛大学学习数学,在普林斯顿大学随R. 塞欣思(Roger Sessions, 1896—1985)学习作曲并随M. 巴比特(Milton Babbitt, 1916—)和E. T. 科恩(Edward T. Cone)学习音乐理论。1961年作为专业音乐家开始创作计算机音乐作品。并先后在加利福尼亚大学伯克莱分校(University of California, Berkeley 1961—1967)、纽约州立大学石溪分校(SUNY, Stony Brook 1967—1979)和耶鲁大学(Yale University 1979—1985)任教,1985年被任命为哈佛大学的瑙姆堡音乐教授(Naumburg Professor of Music at Harvard University),同年成为美国“音乐理论协会”(Society for Music Theory)的主席。1995年被芝加哥大学授予荣誉博士。^①

作为一位学术背景丰富、在20世纪80年代后在美国音乐分析学界享有诸多殊荣的学者,勒温从20世纪50年代末始,就展现出广阔的研究领域和独特的视角,涉及音级集合理论、倒影对称理论、序列音乐理论、对位化线性研究、功能调性转换体系、节奏理论、音乐与歌词的关系以及分析方法论等。他的这些理论成果在学界引起关注,如由众多西方顶尖学者撰著的《剑桥西方音乐理论史》(Cambridge

^① Cohn, Richard: "Lewin, David", 1, *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 2001.

History of Western Music Theory) 中,在“引言”(Introduction)、“音乐理论的认识论”(Epistemologies of music theory)、“音乐理论与数学”(Music theory and mathematics)、“19 世纪音乐观念中的二元调性空间和转换”(Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century musical thought)、“12 音理论”(Twelve-tone theory)和“20 世纪理论中的节奏”(Rhythm in twentieth-century theory)等多个章节中,都论及了勒温在不同方面的研究成就。

“转换网络理论”则是勒温的诸多研究中最具有体系性的理论成果。2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》的“理论”(theory)、“分析”^①(analysis)、“无调性”(atonality)等条目,以及《剑桥西方音乐理论史》的“音乐理论与数学”一章中,都充分肯定了这一理论的价值与地位。

勒温的“转换网络理论”见于以下的论文和著作:1. 发表于 1982 年的《无调性与其他音乐理论中的转换技术》(“Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories”, 1982)是他较早阐述该理论体系方法的论文;2. 对该理论体系最为成熟和体系化的阐述,是他出版于 1987 年的著作《通用音乐距离与转换》(*Generalized Music Intervals and Transformations*, 本文将在注释中简称为 *GMIT*),此书于 2003 年再版;3. 出版于 1993 年的《音乐结构与转换——分析论文四篇》(*Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*, 本文将在注释中简称为 *MFT*)一书,是勒温运用“转换网络理论”对四部不同创作思路和风格的作品的分析成果,包括《达拉皮科拉〈象征〉中的序列转换网络》(“Serial Transformation Networks in Dallapiccola's *Simbolo*”);《施托克豪森“钢琴曲第三首”音级集合网络的形成和运用》(“Making and Using a Pcset Network for Stockhausen's *Klavierstück III*”);《〈韦伯恩作品 10 之 4〉分析中的集合理论、衍生和转换结构》(“Set Theory, Derivation, and Transformational Structures in Analyzing Webern's *Opus 10, Number 4*”)和《德彪西〈焰火〉中的结构与延长的转换基础》(“A Transformational Basis for Form and Prolongation in Debussy's *Feux d'artifice*”)等四篇文章。勒温通过对这些作品的分析进一步阐述了他的理论的分析视角和目的,同时也对“转换网络理论”的理论效能进行了思考。

这几部论著吸引了音乐分析学者们的持续关注,产生了大量的包括书评、研究笔记和运用该体系形成的进一步研究成果。直到 2009 年,还有学者继续为他的著作写作书评(如 Rachel Hall^②)。这些后续研究都展现出该理论对音乐分析学的重

① 在梳理分析历史相关章节中,2001 版“1970 年以后”的章节较之 1980 版有了很大变动,对“转换网络理论”的梳理与评价是其中的重要内容。

② Rachel Hall: “Reviews: *Generalized Music Intervals and Transformations; Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*”, *Journal of the American Musicological Society*; Spring 2009, 62: 1, pp. 205–222.

要影响,体现了对20世纪末至今音乐分析研究的启发。

本文试图通过解读勒温《音乐结构与转换——分析论文四篇》中《德彪西〈焰火〉结构与延长的转换基础》一文,来介绍和阐述“转换网络理论”独特的理论构架和分析视角。

《焰火》是德彪西为钢琴而作的两集《前奏曲》中第二集的第12首,即最后一首。这是一首篇幅长大、主题材料与发展手法丰富的作品。在对其进行分析时,有些学者强调了最开始处黑—白键材料的对峙^①,但是对这两个材料的调性归属的认定,却不尽相同;有些学者认为结尾的《马赛曲》是对国庆节日场景的描绘^②,甚至提及五度上行的主题与《马赛曲》有密切联系^③,而对于《马赛曲》主题与乐曲最开始处的黑—白键材料以及各段落素材的发展是否有必然联系,并没有作深入讨论;有些学者注意到整部作品的主题材料与调性发展过程的密切呼应^④,但并未特别强调德彪西运用某些重要的音高材料来作为主题构建的材料并作为结构和调性发展的逻辑基点。

勒温在分析这首作品时,首先将其划分为以下九个段落^⑤:

- 引子:1—24 小节
- 主题,变奏:25—46 小节
- 第一间插段:47—56 小节
- 第二间插段:57—64 小节
- 第一次再现:65—70 小节
- 第三间插段:71—78 小节
- 第二次再现:79—86 小节
- 高潮爆炸,结局:87—89 小节
- 结尾:90—98 小节

① [美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译:《二十世纪音乐概论》,北京:人民音乐出版社,1986年,第19页;沈旋:“德彪西的音乐语言”(续完),《音乐艺术》,1980年第2期65—66页;姚以让:“德彪西《烟火》创作中的桥接手法”,《音乐探索》,1995年第2期,第52页;欧阳佳沁:《德彪西音乐语言研究》,上海音乐学院硕士学位论文,2008年,第63页。

② [美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译:《二十世纪音乐概论》,北京:人民音乐出版社,1986年,第20页;沈旋:“德彪西的音乐语言”(续完),《音乐艺术》,1980年第2期第66页;姚以让:“德彪西《烟火》创作中的桥接手法”,《音乐探索》,1995年第2期,第51页。

③ 姚以让:“德彪西《烟火》创作中的桥接手法”,《音乐探索》,1995年第2期,第53页。

④ Howat, Roy: “Debussy”, 10/7, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001; 欧阳佳沁:《德彪西音乐语言研究》,上海音乐学院硕士学位论文,2008年,第90页。

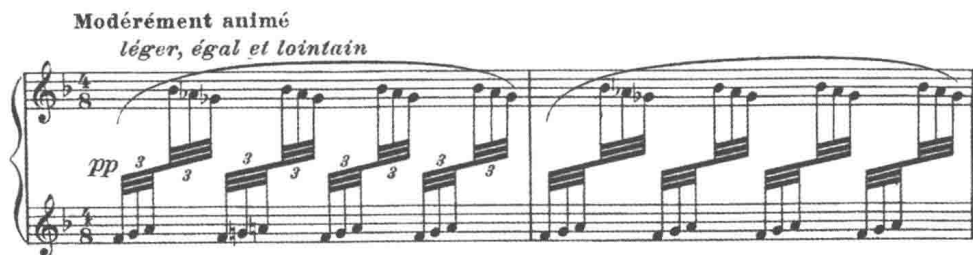
⑤ MFT, p. 97。

勒温所作的段落划分是以他观察到的音高组织发展过程为依据的。这一过程所展现的是由基本音高材料所形成的严密派生关系以及逻辑发展,并在微观主题构成和宏观发展路径两个方面展开。从勒温对这部作品的分析中,我们可以初步领会他的“转换网络理论”的理论构架和分析视角。

一、微观主题构成

勒温通过“转换网络理论”的相关视角,认为《焰火》中所有段落的主题构成具有严密的派生关系。

1. 倒影三音列:“K”关系和“J”关系



与其他分析一样,勒温也认为“引子”中的左手声部的 F、G、A 和右手声部 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 是全曲的核心主题材料。但他并不是将其笼统地被划分为“白键材料”和“黑键材料”,而是将其视为全曲的“转换性动机”^①。他所关注的,是这个材料的转换逻辑。

对这两个三音列,勒温将黑键上的 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 视为是白键上的 F、G、A 经“音程级 1”(即:1 个半音,简称 T1)移位后的逆行及倒影^②。他还认为这样的音高进行在视觉上像是“旋转的火花”^③。



白键材料

白键材料的 T1 移位

T1 移位的倒影和逆行

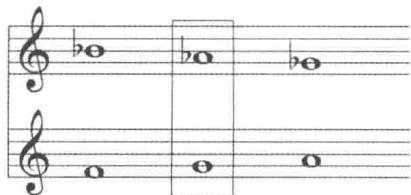
而反过来看,白键材料 F、G、A 是 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 经“音程级 11”(即:11 个半音,简称 T11)移位后的逆行及倒影。

① MFT, p. 105。

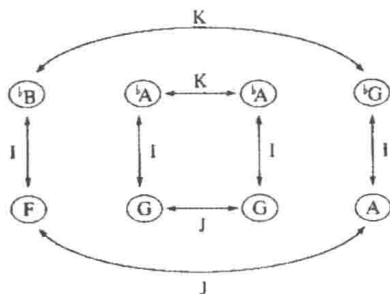
② MFT, p. 106。

③ 同上。

勒温认为,《焰火》在微观构建材料(音级集合)上也体现出高度的严密性,这两个三音列自身的构成也是倒影关系所致。可将其视作分别以 G 和^bA 为中心的两个呈倒影关系的三音列:



勒温分别用“J”和“K”来表示白键材料和黑键材料的倒影派生关系^①。



2. “K”和“J”的派生音:D 和^bD

根据对称原理,一个8度的中心点是三全音。若是我们找到了一个材料的对称轴心,就可以将其三全音关系的另一个音级视为同一音高组织领域中的另一个中心性音级。这样,从上例中的两个三音列的对称轴心 G 和^bA 中,就可以分别派生出^bD 和 D 这两个重要音级来。



这样,K 领域除了最初呈现的^bB、^bA、^bG 这三个“黑键音”外,又派生出一个白键音 D。而 J 领域除了 F、G、A 三个白键音外,也以同样的方式派生出^bD(黑键音)。

^① MFT, p. 108。

由此,我们便可以将第3-6小节进入的D理解为“K”的延伸。D- \flat A这两个K领域的倒影中心音使得处于上方的黑键动机飞出了“耀眼的火花”^①。

而J领域的派生音级 \flat D则出现在17-19小节中。

尽管 \flat D这个音的出现比D晚得多,但我们并不能由此得出在“引子”中K的发展比J更充分的结论(详见后文)。

在此后的音乐发展过程中,D和 \flat D这两个派生音有重要的结构意义。“第一间插段”的第53-56小节有着对D- \flat A(K领域)的强调;“第二间插段”中第57-64小节的 \sharp C(\flat D的等音)体现出J关系的存在,并在第61-64小节向K领域转变。经过这些对比发展后,在“第一次再现”段落的第65小节中,稳定的 \sharp G(\flat A的等音)体现出K中心的回归。

3. “J”的进一步延伸: \flat G、 \flat A和C、D

如前所述,在“引子”中,作为J领域的 \flat D音直到第17-19小节方才出现,而K领域的相关音级 \flat G、 \flat A、 \flat B、D不仅在第3-6小节和第11-14小节在低音声部“闪耀”,第7小节 \flat A甚至还出现在更为重要的低音声部中。由此会让人觉得:在“引子”中,K领域占据了较大的优势。

但是,若是我们对第7小节出现的C和D这两个音的“来源”有了深入的理解,就不难发现J领域在“引子”中的重要地位了。

如前所述,J领域包括一个白键三音列F、G、A和派生音 \flat D。若以“动机分裂”的方式来继续对J作派生发展,则可以得出如下关系:

寻找“白键三音列”F、G、A中相邻的两个音F-G、G-A的对称轴音,可分别得到 \flat G和 \flat A。

再以如前文所述的三全音关系,来寻找 \flat G和 \flat A这两个轴心音的派生音,则又可分别得到C和D这两个音。



这样, \flat G、 \flat A和C、D这四个音就可视为J关系的更复杂的派生音^②。而第7小节右手声部出现的C和D,便是J领域的体现了。

① MFT, p. 108。

② MFT, p. 113。

需要说明的是,J 领域的派生音 $\flat G$ 和 $\flat A$ 同时也是 K 领域的基本要素(黑键三音列),但若是 $\flat G$ 、 $\flat A$ 与 C、D 同时出现并且形成一个音级组合,则体现为 J 领域的延伸。

“转换网络理论”对音级所属的集合的确认并非一成不变的,甚至并不是简单地将几个音集所共有的音级视为集合之间共有的“子集”。勒温是通过观察音乐发展过程中微观集合材料进行派生的路径来确认个别音级的音集归属,并且通过追踪这些路径来寻找作品的结构功能和发展逻辑。

$\flat G$ 、 $\flat A$ 和 C、D 这四个音,在这首作品的“主题,变奏”、“第一间插段”、“第三间插段”等段落中是极其重要的结构要素。

“主题,变奏”段落中的“变奏 2”的结尾与“变奏 3”的开始在第 45 小节重叠,即都是 C、 $\flat A$ 、 $\flat G$,它们在第 45 小节低音 D 的支持下,构成了 C、D、 $\flat G$ 、 $\flat A$ 的四音结构。

“第一间插段”中的第 53 小节也与变奏 3 的 C、D、 $\flat G$ 、 $\flat A$ 相呼应。“第三间插段”中的第 76-78 小节的全音列结构 $\flat G$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 、C、D 形成了对第 7-10 小节的呼应,也再次出现分割“白键三音列”F、G、A 的 C、D、 $\flat G$ 、 $\flat A$ 的四个轴心音。

4. 德彪西的签名:C 和 D

前文提到 J 领域派生了 $\flat G$ 、 $\flat A$ 和 C、D 四个音。而在这四个音中,勒温认为,C 和 D 在整部作品中具有突出的结构意义。因为,他认为这两个音级的字母在这部作品中是作为“德彪西(Claude Debussy)的签名”^①。对这两个音级的强调或者是以这两个音级作为对称性展开的轴心音,成为这部作品中音高结构的重要特征。

比如,第 7 小节进入的 C 和 D 作为一对“子集”音级,与第 1-6 小节两个三音列(黑键与白键)分别形成了两个五音列:与 J 关系(白键)三音列形成的是“自然调式五音列”C、D、F、G、A,与 K 关系(黑键)三音列形成的是“全音五音列” $\flat G$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 、C、D。这两个五音列在“主题,变奏”段落中,对主题的发展路径形成了重要影响(详见后文)。

C 和 D 的强调除了对主题的形成具有直接影响外,笔者认为,这两个音级也使主题和德彪西在末尾处引用的那个一闪而过的《马赛曲》片断明确地联系在一起。德彪西在第 82-83、84、85、86、92 小节将主题要素 C、A、G 以向上移位模进的方式,到达了具有相同音程构成的《马赛曲》片断 G、E、D。而这一过程的“首音”和“尾音”正是 C 和 D,以及《马赛曲》片断 G、E、D 在第 93 小节的 D 与主题 C、A、G 中 C 的并置,通过这种强调,使这两个处于不同段落位置但具有相同音程构成的音高材料密切地联系在一起,明确地展现了它们之间的联系。

^① MFT, p. 115.

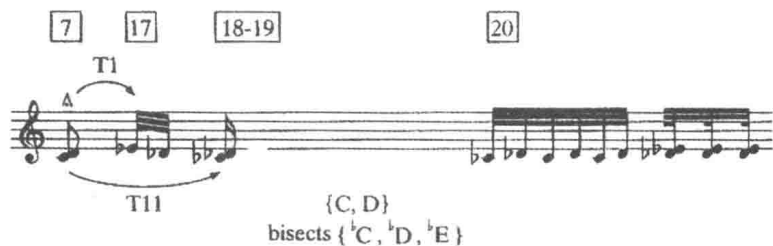
5. 以 C 和 D 为轴心音的进一步派生: $\flat C$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 和 $\flat B$ 、C、D、E

勒温认为,C、D 这两个音级不仅“显现”于这部作品的音高组织,也作为“隐现”的轴音对,形成了之后段落中音高组织派生发展的逻辑基点。

首先,以 C 为轴心音,可以派生出其上、下小二度的 $\flat C$ 、 $\flat D$ 两个音;以 D 为轴心音,又可以同样方式派生出 $\flat D$ 、 $\flat E$ 两个音。

勒温认为,在第 17 小节中,首先形成了以 D 为轴心音而派生的 $\flat D$ 、 $\flat E$ 。在第 3-6 小节、第 7-10 小节、第 11-14 小节这几个均为四小节的音组之后,在第 15-16 缩减了句幅,加强紧张度压力,促成了第 17 小节这第一个高潮点。此处的材料 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 、 $\flat E$ 、 $\flat D$ 是前文提及的“自然调式五音列”C、D、F、G、A 的 T1 逆行,即 C、D 上升至 $\flat E$ 、 $\flat D$ 。而 $\flat E$ 、 $\flat D$ 是 K 领域中 D 这个轴心音进行倒影的进一步派生,通过这个过程使 K 关系材料在音区、节奏、力度方面都达到了高潮。

到目前为止,12 个半音音级已经出现了 10 个。然后,第 18-19 小节出现了以 C 为轴心音派生出的 $\flat C$ 、 $\flat D$,出现了 12 个半音音级中的第 11 个。由于这里的 $\flat C$ 、 $\flat D$ 在音区上与第 7 小节产生了联系,是 C、D 的 T11 移位,成为刚才提及第 17 小节 C、D 的 T1 关系 $\flat E$ 、 $\flat D$ 的倒影补足。因而,完成了从 C、D 向 $\flat C$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 的派生过程^①。

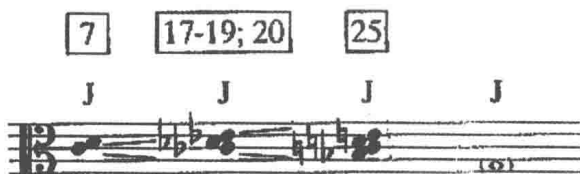


其次,是 C、D 通过 $\flat C$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 向 $\flat B$ 、C、D、E 的派生。

第 7-10 小节中由于 C 的出现,以 K 领域中轴心音 D 为倒影的结构是不完整的,应该有 E 的补足形成 C、D、E,才能构成这个倒影运作的逻辑。虽然第 17 小节形成了 K 领域的高潮,但是这个缺失也并没有获得平衡。前文提到,第 18-19 小节音级继续的派生 $\flat C$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 是完成了 J 关系的派生音级 C、D 的进一步对称发展。如果依然以最初的 F、G、A 与 $\flat G$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 之间所具有的移位倒影平衡作为参照, $\flat C$ 、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 也必须与 E、D、C 才能达到同样的移位倒影平衡。因此,只有到达 E,才能完成 E、D、C,才能平衡因 C 的进入而打破的 K 关系的缺失,也才能完成 12 个半音的具有逻辑发展路径的全面展现。

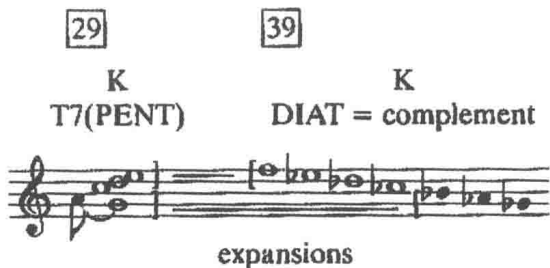
① MFT, p. 118.

勒温认为,J倒影中产生的C、D两个音通过倒影的延展方式延伸到第17-19小节^bC、^bD、^bE之后,继续扩展为第25小节的^bB、C、D、E,实现了12个半音的全部出现,也构成了第25小节开始的主题与变奏段落中的“顶点”主题材料E、D、C、^bB、G^①。把第25小节作为主题段落的开始,以及把“顶点”主题作为重要的材料内容,将在两次再现部中得到明确的呼应。



再次,以同样的思路,可以进一步把最后产生的 E 作为轴心音,通过上、小二度倒影派生出^bE、F。加上之前 C、D 所派生的^bC、^bD、^bE,形成了从 C、D、E 向^bC、^bD、^bE、F 延伸的过程。

勒温将第 39 小节和第 29 小节音高材料的关系,视为以^bA 和 D 为倒影中心的延伸。他认为第 29 小节的五音列 G、A 和 C、D、E,分别延伸至第 39 小节具有自然调式化的补集^bG、^bA、^bB 和^bC、^bD、^bE、F^②。这与引子中第一次高潮的第 17 小节的倒影扩展方式一致,因此也成为了“主题,变奏”这一段的高潮所在。

6. C 和 D 向轴心音的收缩: $\sharp C$

前文中探讨了以 C 和 D 为轴心,向外进行延伸的逻辑过程。而在前文中已经提及^bD 是 J 关系三音列派生的轴心音,作为 J 关系派生出具有特别意义的音级 C 和 D,向它们的轴心音[#]C 或者^bD 的收缩过程,也成为构成“主题,变奏”、“第二间插段”等段落音高材料的重要思路。

在第 27 小节开始进入的主题,勒温认为是由高低两个线条构成。在下方声部

① MFT, p. 120.

② MFT, p. 131.

中 $\sharp C$ 作为C、D的经过音,以 $\sharp C$ 作为倒影中心分割了C、D^①。这个音级进一步在第33小节形成了减七和弦素材,这是一个对“第一间插段”的发展形成直接影响的素材;而“第二间插段”也是开始于第57-58对 $\sharp C$ 的强调。 $\flat D$ 也是第90小节和第96-98小节音乐重拍的目的地。值得注意的是,《焰火》整首作品的终了,两手分别结束在 $\flat D$ 上。若是我们了解到C、D这两个音的意义,也就不难理解 $\flat D$ 这个C、D之间的轴心音在这首作品中的地位了。

作为三大无调性理论之一的“转换网络”理论,勒温的分析方法也是以由音程结合而成的“音级集合”作为基本单位的。但是勒温与阿伦·福特的“音级集合”理论并不相同。阿伦·福特是“把音级都分组为音集的理论构架,并进一步将移位和倒影作为等值(equivalent)的音集分类”^②,在此基础上,通过对所有具有结合可能的动机——即音级截段进行提炼、观察并归纳其间的联系,从而发现作品中所呈现的那些貌似无序的集合其实是有序截段形式的结合,以此来呈现作品的有机性。而勒温则对“特定音乐空间、时间概念和范围”中音级集合的形成和发展过程更为关注。

在拉莫的和声理论中,变格终止是基础低音(fundamental bass)由下属上行纯五度进行到主音;正格终止是基础低音由属音下行五度进行到主音。拉莫运用终止式的观念确立了“主、属、下属”的功能关系,这三个功能形成了一个以主功能为中心的对称性功能圈。勒温的“转换网络理论”也充分强调了轴心音级及其倒影的观念,即:在某一作为“对称轴”的音级上通过倒影运作不断派生出新的音级,通过运动来形成“在特定音乐空间、时间概念和范围内,音乐对象之间具有方向性的度量(directed measurement)、距离(distance)或运动(motion)”^③。这是“转换网络”理论的最重要的结构观念。

二、宏观发展路径

在对《焰火》的微观主题材料在各段落中的派生过程进行观察分析后,勒温又转向了对该作品的宏观结构的发展过程。他认为,《焰火》的宏观发展路径是与微观的主题材料的构成和发展相呼应的。他的观察分析角度依然是基于移位和倒影的关系。

1. 主题及其变奏之间的发展路径:T5/T4的移位关系

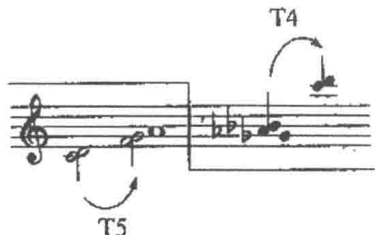
前文中提到,第7小节中进入的C、D与前面第1-6小节白键、黑键的两个三音列,分别形成两个五音列:“自然调式五音列”C、D、F、G、A和“全音阶五音列”

① MFT, p. 123.

② Dave Headlam: Atonality, 4/(2)/1, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.

③ GMIT, p. 16.

$\flat G$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 、 C 、 D 。它们分别是通过 C 和 F 之间的 $T5$ (纯4度)关系、 $\flat B$ 和 D 之间的 $T4$ (大3度)关系来形成的^①。

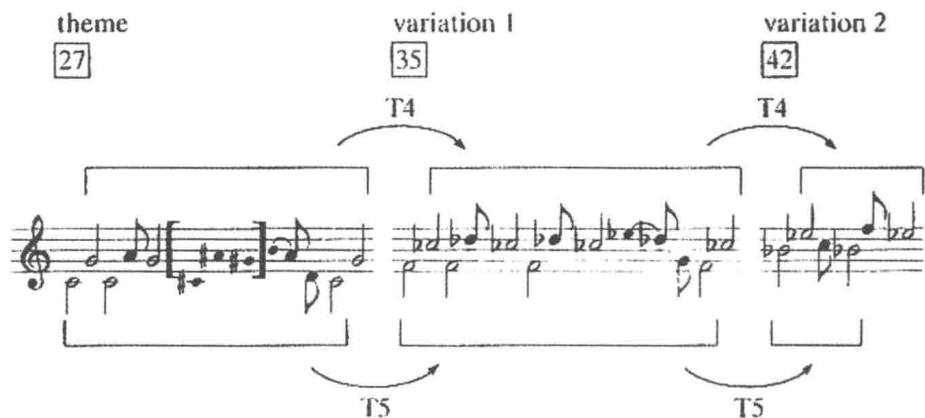


$T5$ 和 $T4$ 这两个移位关系,在此后的音乐发展过程中得到了呼应。

在“主题,变奏”段落中,第27小节进入的 C 和 G 两个音的上行纯五度音程,发展到“变奏1”中 F 和 $\flat C$ 的三全音、“变奏2”中 $\flat B$ 和 $\flat E$ 的纯4度,呈现了一个缩减的过程。但是,通过勒温对主题高低两个声部的划分,使主题及其两次变奏低音声部的起始音(第27小节的 C - 第35小节的 F - 第42小节的 $\flat B$),呈现非常稳定的 $T5$ (纯4度)关系。而低音线条中的构成要素 C 、 D 、 F 、 G 、 $\flat B$,形成了一个五声音阶,如果以 F 、 G 、 $\flat B$ 、 C 、 D 进行排列,则是对“自然调式五音列”的 $T5$ (纯4度)移位。

主题及其两次变奏高音声部的起始音(第27小节的 G - 第35小节的 $\flat C$ - 第42小节的 $\flat E$),则呈现出非常稳定的 $T4$ 关系。而高音线条中的构成要素 G 、 A 、 B 、 D 、 $\flat E$ 、 F ,形成了全音阶^②。低音声部与高音声部这两个材料在空间上的并置,与第7-10小节自然调式五音列、全音阶五音列之间的抗衡相呼应。

因此,主题及其两次变奏的移位关系,与白键、黑键三音列和 C 、 D 之间的关系—— $T5$ 与 $T4$ 相呼应,体现出发展方式的一致。



① MFT, p. 114。

② MFT, p. 124。

2. J 领域与 K 领域之间的转换: T1/T11 移位关系

前文中提到,作品开始处的黑键三音列可被看作为白键三音列的向上半音移位 T1 的逆行与倒影;白键三音列可视为黑键三音列的向上大七度(或者是向下半音)移位 T11。这一对不同方向半音移位的距离,成为各段落材料发展的重要路径。同时,它们也成为判断不同段落中材料从属不同领域的重要参照,由此,我们可以看到音乐发展进程中 J 领域与 K 领域在不同段落中的统领作用。

首先,“主题,变奏”段落内以及“第一次再现”和“第二次再现”之间通过向上半音移位 T1 形成转换。

前文在提及第 17 小节时,已经指出,第一个高潮的材料 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 、 $\flat E$ 、 $\flat D$ 是引子中“自然调式五音列”的 T1 逆行,使 C、D 移位至 $\flat E$ 、 $\flat D$,形成了对 K 领域中 D 这个轴心音进行倒影的进一步派生。

第 25-30 小节中提及主题的低声部中 C 经过 $\sharp C$ 到达 D 过程。而与此同时,主题与伴奏声部共同的音高材料,也呈现出连续的 T1 移位关系,形成对引子中两个三音列关系的呼应。在变奏 1 的第 33 小节中,虽然 G、 $\flat B$ 、 $\sharp C$ 、D、E 中的 $\sharp C$ 并没有撼动 C 在此处的稳定性,其所构成的减七性质素材将在“第一间插段”中进行展开,但是这个改变推动了变奏 2 的第 39 小节成为第 25 小节“顶点”材料的 T1 移位关系——F、 $\flat E$ 、 $\flat D$ 、 $\flat C$ 、 $\flat A$,形成了由第 25 小节以来从 J 领域向 K 领域的转变^①。

Diagram illustrating the T1 shift relationship between musical phrases. The top staff shows the sequence of notes: [31] J APEX, [33] DIM-form, [35] L T5(WTP), and [39] K T1(APEX) and K DIAT. The bottom staff shows the corresponding notes. A curved arrow labeled 'T1' indicates the shift from the first phrase to the second.

变奏 2 中第 44 小节的 $\flat B$ 、 $\flat F$ 、 $\flat G$ 通过 T1 至 B、F、G,再以同样关系至第 45 小节的 C、 $\flat G$ 、 $\flat A$ ^②,也体现出 T1 关系在主题的发展中所体现出的重要作用。

① MFT, p. 128。

② 变奏 2 虽然在第 43、44 小节中两次回到开始音 $\flat B$,但与主题和变奏 1 不同的是,它在最后乐句中上升到 $\flat B$ 的邻音 C,增加了对主题材料的展开。

第 79 小节“第二次再现”段落中的主题与和声,都回到了“主题,变奏”段落中第 25-29 小节的重要素材 E、D、C、 \flat B、G^①。它与“第一次再现”F、 \flat E、 \flat D、B、 \flat A 的 T1 关系,通过段落之间的发展路径,回应了第 1 小节两个材料之间的音程关系。

其次,在“第一间插段”和“尾声”等段落中,通过向上大 7 度移位 T11(或者是向下半音)的转换,形成了对之前的“主题,变奏”段落及其两次再现的 T1 关系的“倒影补足”。

在“第一间插段”中,第 51-53 小节的 A-B 和 \flat A- \flat B 的交替,到第 53 小节 \flat A- \flat B 的确定,是 T11 的移位关系。在以 T1 移位关系占有主导地位的“主题,变奏”段落之后,“第一间插段”的发展方式强调了 T11 的移位关系,两个段落的发展方式形成了结构上的“倒影补足”。

而在同样以 T1 移位关系占有主导地位的主题“第一次再现”和“第二次再现”段落之后,第 89-90 小节中的 D- \flat D 也同样体现出 T11 音程关系对之前段落的“倒影补足”。

如上所述,音乐发展的路径呼应了引子中动机材料之间的半音移位关系。而且,半音移位的进行,展现了不同音高领域在段落中的转换。那么,具有半音移位关系的 J 领域与 K 领域,究竟哪一个会在发展中占据最终的优势呢?

3. 自始至终的半音关系并置:T1/T11 的并置

勒温认为,在音乐发展进程中,具有半音距离的 J 领域和 K 领域在不同段落中分别起着统领作用;但是音乐发展至结尾时,还是展现了白键与黑键两个音高领域相并置的意旨。

在“第一次再现”段落的第 65-66 小节中,黑键 \flat D 似乎成为向第 67 小节白键 D 进行的邻音。而在第 70 小节中, \flat D- \flat A 以连续三次半音移位上行的方式(从 \sharp C- \sharp G 移位至 D-A、 \flat E- \flat B、E-B),使这个以 \flat D 为根音的五度音程成为重要的结构因素; \flat D- \flat A 在从第 90 小节开始的结尾部分、引用《马赛曲》片断的低音中,以震音的形式再次出现。由此,在“第二次再现”和结尾引用的《马赛曲》中, \flat D 是绝对的中心和最后的归属^②,白键领域的 C 只是作为黑键领域的 \flat D 邻音。



① 这里对主题与变奏段落材料的再现,预示了第 96 小节中《马赛曲》片断中最后一个音 E 的实现。

② MFT, p. 151。

但是,前文中提到,第83小节的主题细胞C、A、G,在第84小节中改变音级顺序并升高半音,成为 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat D$ ^①。这个半音移位的关系预示了第94-95小节中C和 $\flat D$ 并置。

下面的发展进程体现了这个半音并置的最终结局。第87小节,右手在黑键(从小字四组的 $\flat A$ 到大字一组的 $\flat G$)、左手在白键(从小字四组的 $\flat A$ 到大字一组的G)同时的下行刮奏,宽广音区范围中纵向并置的半音关系。到第88小节,完整的白键音组F、G、A先于并低于黑键音组 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$,明确回应了1-16小节。在三组 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 之后都衔接了D,然后在第90小节给D重新找到了以 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 为倒影中心上的伴侣——J的轴中心 $\flat D$,导向了前文中提及的结束全曲的黑键纯五度低音—— $\flat D - \flat A$ 。

第92-95小节在低音声部 $\flat D - \flat A$ 的震音上并置了白键上的《马赛曲》。黑键材料在低音、白键材料在高音的布局,如同焰火闪现于夜空之中。空间上并置的 $\flat D/C$ 来自于时间进程中 $\sharp C/C$ 的关系:“第一次再现”段落中再现的主题是从“ $\sharp C$ ”开始的,而“第二次再现”段落中再现的主题则是从“C”开始的,这个从白键音级上再现的主题一直延伸至第92-95小节中的那个从C开始的主题,甚至联系起了《马赛曲》(如前文所述,从第82小节开始主题通过移位到达《马赛曲》的发展过程)。

由此,勒温认为,这部作品中不仅强调了高潮性的C大调上的《马赛曲》,也强调了第90小节 $\flat D$ 的结构“重拍”(downbeat),形成了两者之间的平衡。 $\flat D/C$ 的半音调性并置,这是乐曲第一小节的两个三音列之间的关系延伸的终点。

从勒温的分析中可以看出,《焰火》的主题第一次呈示后在变奏中发展的旋律变化路径、主题两次再现的意义和“复合调性”的结尾,都来自于这部作品最初的音高转换结构之间的关系。他认为,丰富而复杂的转换性动机在前24小节就全部产生,进而通过移位/倒影的运作,为后面不同段落的发展轮廓和联系模式提供了个性化的生成方式。由此可见,这部作品的微观材料所具有的转换方式与宏观结构进程的发展路径之间有着密切的逻辑联系。

至此,我们可以对勒温的“转换网络”理论中的要旨做一简单的总结:

1. 作品的主题材料由音程构成,倒影(对称)是形成微观主题结构与宏观发展路径的一种重要结构手段,音级和音级集合及其倒影的互补常常被看作是音乐发展的前提。核心主题材料可通过平衡性的对称结构来形成;主题材料进一步发展的路径也可以通过对称性的扩展与收缩来形成。极端音区或边缘音符的音关系应当被视作分析中的重要因素。

2. 作品音高结构的中心是明确的音级。作为对称轴的音级甚至具有“调中心”的意义,而围绕这个中心的各种移位关系具有不同的结构意义。

① MFT, p. 151.

3. 音乐各结构点之间的联系发展比结构点本身更重要。

需要特别指出的是,尽管勒温的理论和分析呈现出高度的理性和严密的逻辑性,但是他在分析和论述中,曾多次提到“直觉”(intuition)对分析的重要作用。他的那种对音乐作品的深刻而个性化的理解,正是以他敏锐的音乐听觉为基础的。勒温对《焰火》的分析,也是基于他通过听觉捕捉到的音乐在空间幅度的扩展和时间过程的延展,然后通过理论分析来加以呈现和确认的。

其实,这也是一切有价值的音乐分析的共同特征。

参考文献

中文文献:

- [1] [美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译:《二十世纪音乐概论》,北京:人民音乐出版社,1986年。
- [2] 欧阳佳沁:《德彪西音乐语言研究》,上海音乐学院硕士学位论文,2008年。
- [3] 沈旋:“德彪西的音乐语言”(续完),《音乐艺术》,1980年第2期,第58-67页。
- [4] 姚以让:“德彪西《烟火》创作中的桥接手法”,《音乐探索》,1995年第2期,第52-60页。

英文文献:

- [1] Cohn, Richard: “Lewin, David”, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.
- [2] Christensen, Thomas: “Introduction”, *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-26.
- [3] Cook, Nicholas: “Epistemologies of music theory”, *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 78-108.
- [4] Covach, John: “Twelve-tone theory”, *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 603-627.
- [5] Rachel Hall: “Reviews: *Generalized Music Intervals and Transformations; Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*”, *Journal of the American Musicological Society*; Spring 2009 (62:1), pp. 205-222.
- [6] Headlam, Dave: “Atonality”, 4, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.
- [7] Howat, Roy: “Debussy”, 10, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.
- [8] Klumpenhouwer, Henry: “Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century musical thought”, *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 456-476.
- [9] Lewin, David: “Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories”, *Perspectives of New Music*, 21:1 (1982: Fall/Winter - 1983: Spring/Summer), 312-370.
- [10] Lewin, David: *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press 1987; Oxford University Press, 2003.
- [11] Lewin, David: *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*, Yale University Press, 1993, including: “Serial Transformation Networks in Dallapiccola’s *Simbolo*”; “Making and Using a Peset Network for Stockhausen’s *Klavierstück III*”; “Set Theory, Derivation, and Transformational Structures in Analyzing Webern’s *Opus 10, Number 4*” and “A Transformational Basis for

Form and Prolongation in Debussy's *Feux d'artifice*".

- [12] London, Justin: "Rhythm in twentieth-century theory", *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 695 – 727.
- [13] Nolan, Catherine: "Music theory and mathematics", *Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp. 272 – 306.
- [14] Palisca, Claude V. (1 – 10); Palisca, Claude V. / Bent, Ian D. (11 – 14); Bent, Ian D. (15): "Theory, Theorist", *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 2001.

——原载《音乐艺术》, 2012 年第 2 期

十二音序列内部结构的多样性及序列之间的发展逻辑

——以达拉皮科拉《献给安娜莉贝拉的音乐札记》为例

甘芳萌

20 世纪 20 年代,勋伯格 (Arnold Schoenberg, 1874—1951) 创立了十二音 (twelve notes) 体系理论^①,并应用于其创作实践中,开拓了 20 世纪音高组织的一个新时代。这个体系吸引了一批忠实的追随者,如勋伯格的学生韦伯恩 (Anton Webern, 1883—1945) 和贝尔格 (Alban Berg, 1885—1935)——他们三人形成了“第二维也纳乐派”,又称“新维也纳乐派”;意大利作曲家达拉皮科拉 (Luigi Dallapiccola, 1904—1975) 则是“意大利十二音音乐 (dodecaphony) 最重要的先驱”^②,他作为一位非德奥裔作曲家,在 20 世纪上半叶意大利乐坛纷繁的各种实验性思潮中,吸收了德奥音乐关注音高组织的传统。

1935 年之前,达拉皮科拉的创作都是自然调性化风格^③。而 20 世纪 30 年代中期,则是达拉皮科拉创作风格发展尤其重要的时期,布索尼 (Ferruccio Busoni,

① 参见勋伯格在文章“Twelve-Tone Composition”(1923)、“Composition with Twelve Tones”(1&2; 1941, 1948)中的论述。Schoenberg, Arnold (translated by Leo Black): *Style and Idea*, New York: St. Martins Press, 1975, 207—208, 214—248.

② Waterhouse, John C. G.: “Dallapiccola”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

③ Waterhouse, John C. G.: Dallapiccola, 2/1. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

1866—1924)、贝尔格和韦伯恩的音乐进入他的视线^①。他开始展现出对勋伯格学派的关注,系统地运用“序列”(series)^②。自此之后,他以十二音手法创作了大量歌剧、合唱、独唱以及器乐作品。在这些作品中,独奏的钢琴作品在数量上所占比重不大,篇幅不长,重要性也无法与庞大、深刻的歌剧作品相提并论;但是由于这些作品都是创作于1935至1952年之间,正是处于“作曲家个性音乐语言形成的创造性时期”^③,我们可以从这些短小精悍的独奏钢琴作品以纯音乐化的视角捕捉达拉皮科拉十二音创作技法的思路与特征。

在达拉皮科拉的独奏钢琴作品中,11个乐章的套曲《献给安娜莉贝拉的音乐札记》(*Quaderno Musicale di Annalibera*)创作于1952年,是作曲家献给年幼女儿的礼物。这11个乐章的标题分别是:1. 象征(Simbolo);2. 重音(Accenti);3. 第一对位曲(Contrapunctus Primus);4. 线条(Linee);5. 第二对位曲(Contrapunctus Secundus);6. 墙饰(Fregi);7. 柔情的小行板,第三对位曲(Andantino Amoroso e Contrapunctus Tertius);8. 节奏(Ritmi);9. 色彩(Colore);10. 阴影(Ombre);11. 四行诗(Quartina)。最长的是第8乐章,也仅有61个小节。作为一部十二音音乐作品,虽然它同样以半音化的音响结构、精密而严谨的音级化运作为特征;但是相比起其他作曲家以及达拉皮科拉的大型十二音作品来说,这部作品则在歌唱的长线条、规则的乐句结构、简明的节奏组合等方面见长。这部小巧、亲切、抒情的十二音作品,可以作为理解十二音音乐的入门教材。

在关注这部作品中各乐章的结构特征之前,我们有必要对于以下几个术语的概念进行辨析:勋伯格提及的“十二音”(twelve notes),《新格罗夫音乐与音乐家辞典》对达拉皮科拉创作风格的定位“十二音音乐”(dodecaphony)以及他运用的“序列”(series)手法所属的“序列主义”(serialism)。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中这三个术语的定义分别是:“十二音”(twelve notes)是指十二音体系,12个音级以特定顺序排列,构成一个能成为创作工具的集合。“十二音音乐”(dodecaphony)是“无调性”(atonality)的同义词,有时是“十二音序列创作”(12-note serial composition)的同义词^④。“序列主义”(serialism)是一种创作的方法,其要素固定的排列方式或者序列具有参照意义,最普遍的要素序列排列是平均划分音阶的十二音^⑤。

① Waterhouse, John C. G.: Dallapiccola, 1/4. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

② Waterhouse, John C. G.: Dallapiccola, 2/4. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

③ Altena, James A.: CD Review on Dallapiccola's piano pieces, *Fanfare*, November/December 2010, p. 326.

④ “Dodecaphony”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

⑤ Griffiths, Paul: “Serialism”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

由此,我们可以看出,“十二音”和“序列主义”更多强调音级的排列顺序,但“十二音音乐”则具有更宽泛的内涵以及更为丰富的创作思路。作为“意大利十二音音乐最重要的先驱”的达拉皮科拉,在这部作品中是侧重于“十二音”和“序列主义”的音级顺序,还是挖掘 12 个音级的其他潜能?

一、十二音序列观念

对于这部作品的音高结构,笔者先从十二音序列的角度进行了分析。从而确定是否能从中找到 12 个音级排列的特定顺序,及其在此基础上序列之间的结合关系。

1. 对十二音序列的确认

在第 3 乐章四个声部、第 4 乐章两个声部的线条和第 11 首的右手单音旋律声部中,12 个半音展现了明晰的顺序。通过这些线索,笔者进行进一步分析和总结,这部套曲的 11 个乐章都建立于一个相同的序列及其之上: $\flat B - B - \flat E - \flat G - \flat A - D - \flat D - F - G - C - A - E$ 。

如在谱例 1 中,第 11 首第 1-5 小节的右手单音旋律声部虽然并不是这个序列的原型(P_0)即从 $\flat B$ 开始的原始序列进行,而是从 $\flat B$ 开始的倒影序列形式(I_0)即以 $\flat B$ 为轴心、在原型序列进行的各音程寻找相反方向的音符,但是能够很清晰地体现出音级排列的顺序及其音程关系。

谱例 1: 第 11 首第 1-5 小节右手单音旋律声部:从 $\flat B$ 开始的倒影序列形式(I_0)



2. 序列之间的对称性组合

序列作品的发展是建立在序列之间的组合关系上的。在这部作品中,能够很清晰地看到原型序列和倒影序列通过围绕某一个或两个轴心音的结合。

第 4、5 乐章连续呈现出原型(及其移位)与倒影序列进行对称性结合的关系。第 4 乐章左右手分别是 P_{11} 和 I_{10} 的序列,是以首音 $A/\flat A$ 为对称轴的一对序列。而第 5 乐章每对序列的结合也是对称的思路:第 1-3 小节的序列形式 P_9 和 I_7 以 G/F 为对称轴,第 5-7 小节的序列形式 P_0 和 I_{10} 以 $\flat B/\flat A$ 为对称轴;而 G/F 的轴音是

$\sharp F/C$, 分别是第 8 小节的序列尾音, $\flat B/\flat A$ 的轴音是 $A/\flat E$, 分别是第 4 小节的序列尾音。

二、音集观念

虽然,通过上文中几个乐章线条性旋律的线索,笔者能够在其他乐章中“按图索骥”理解每个音符的归属,即所有乐章的每一个音符都来自于这个十二音序列中音级的移位、倒影、倒影移位:有时是两手的音符共同组成一个序列进而衔接下一个序列,有时是两手并置两个或者更多序列。但是,和弦织体,以及多种音高结合方式即单音、双音与和弦的结合,模糊了音级之间的“顺序”。如果没有上文中几个乐章的线条性旋律作为线索,我们并不能确定这些乐章中的“十二音序列”,或者说各音级是按照上文所述顺序展现的。那么,这些“12 个音级”是否有内部结构及其相关联系的特征呢?

1. 通过共有子集形成各组十二音之间联系

第 8、10 乐章以和弦织体为主,它们的 12 个音级如何被划分强调? 各组 12 个音级如何联系?

1) 第 8 乐章——三音组、四音组及保持序列顺序的子集

第 8 乐章对序列中三音组的音集予以充分强调。甚至于,第 12-19 小节右手声部完全以三音组音集移位的方式展现 12 个半音:第 12-15 小节是序列中第 7-9 个音级(音集 026,还原为从 C 开始的初始形式是 $C-D-\sharp F$)的移位,第 16-19 小节是第 1-3 个音级(音集 015,还原为从 C 开始的初始形式是 $C-\flat D-F$)的移位。三音组成为该乐章的主要音高材料。

在这个音高材料的基础上,各组 12 个音级具有了特定的结合思路:在双手并置两组甚至多组十二音的段落中,每对序列有两对或三对三音组共有两个相同音级,通过这些三音组集合中的子集,序列构成了其间的密切联系。图表 1 是第 20-24、24-28、38-40、41-45 小节并置序列中三音组共有子集(黑体加框音符)的关系。

图表 1 第 8 乐章中并置序列中三音组共有音级

a. 第 20-24 小节

I_5 :	$\flat E$	D	$\flat B$	G	F	B	C	$\flat A$	$\sharp F$	$\sharp C$	$\flat E$	A
P_0 :	$\sharp A$	B	$\sharp D$	$\sharp F$	$\sharp G$	D	$\flat D$	F	G	C	A	E

b. 第 24 - 28 小节

P_8 :	$\sharp F$	G	B	D	E	$\flat B$	A	$\sharp C$	$\sharp D$	$\sharp G$	$\sharp E$	C
I_2 :	C	B	G	E	D	$\sharp G$	A	F	$\flat E$	$\flat B$	$\flat D$	$\flat G$

c. 第 38 - 40 小节

I_8 :	$\flat G$	F	$\flat D$	$\flat B$	$\flat A$	D	$\sharp D$	B	A	E	G	C
P_3 :	$\sharp C$	D	$\sharp F$	A	B	F	$\flat F$	$\flat A$	$\flat B$	$\flat E$	C	G

d. 第 41 - 45 小节

P_{11} :	A	$\flat B$	D	F	G	$\flat D$	C	E	$\sharp F$	B	$\sharp G$	$\sharp D$
I_5 :	$\flat E$	D	$\flat B$	G	F	B	C	$\sharp G$	$\sharp F$	$\sharp C$	E	A

不仅是并置序列通过共有子集建立密切的纵向音响联系,相邻序列也通过相同子集构成音乐的连贯发展。第 29 - 32 和 33 小节的 P_8 (虽然只呈现了前 6 个音) 和 I_9 共享 $\sharp F - G - B - D$ 四音组;第 53 - 57 小节和第 58 - 61 小节的 I_3 和 P_2 共享 $C - \flat D - \sharp F - \flat A$ ($\sharp G$) 四音组。而对于四音组这个材料单位的划分与强调,则出现在第 34 - 37、50 - 52 小节。

2) 第 10 乐章——脱离序列顺序的共有子集

第 10 乐章以和弦织体为主,各组十二音之间通过拥有共同子集构成延展的方式。这可以通过两种方式体现(参见图表 2):一是保持共同的音级子集内容(黑体字母),二是具有初始形式(prime form)的相同子集以移位的方式构成声部进行(斜体字母)。与第 8 乐章不同的是,第 10 乐章中共有音级并不在相关“序列”顺序中的相同位置上,“音集”的观念更为明显。

图表 2 第 10 乐章 12 个序列之间共有子集

小节	1-5	6-8	8	9	10	11-12	13	14	15	16-17	18-20	21-23
共同子集	F-B	F-B										
		^b E- [♯] F-B	B- ^b E- [♯] F									
			C-A	[♯] C- [♯] A								
				E-G	^b E- ^b G							
					G-C	G-C						
						C-^bB	^bB-C					
							^b B-B	[♯] A-B				
								C-E	[♯] B-E			
									[♯] C- ^b E-D	[♯] C-D- [♯] D		
											C-[♯]F	C-^bG

2. 通过结缘性六音列形成各组 12 个音级之间的联系

第 8 乐章中第 41-45 小节的 P₆和 I₂是以第 6-7 个音 ^bA/G 形成了结缘性 (combinatorial) 六音列,即 P₆前六个音和 I₂后六个音音级内容相同、但并不强调音级顺序,反之亦然。参见图表 3。这种六音列联系方式在勋伯格的音乐作品中非常普遍^①。虽然建立的是十二音序列之间的联系,但这种观念凸现了“音集”的观念——不强调顺序而是强调音级内容及其所蕴含的丰富音程关系。

图表 3 第 8 乐章中的 P₆和 I₂结缘性关系

P6:

E

F

A

C

D

^bA

G

B

[♯]C

[♯]F

[♯]D

^bB

I2:

B

[♯]A

[♯]F

[♯]D

[♯]C

G

[♯]G

E

D

A

C

F

×

三、转换网络观念

上文已用十二音序列、音集这两种方式来看待 12 个音级的内部结构及其关

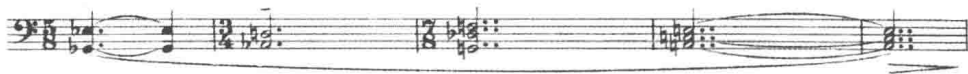
^① 参见“Serialism”, “Twelve-note composition” 条目。The New Grove Dictionary of Music and Musician, 2001.

系。但是,我们还是会对某些乐章的音乐发展存在疑问。

1. 第 1 乐章:“向巴赫致敬”——巴赫动机(BACH)

从这部作品各乐章的“复调化”标题可以看出,达拉皮科拉在此是有意识“向巴赫致敬”^①。在第 1 乐章中,这个意图很明显地体现在右手高声部第 2 - 5 小节“ $\flat E - D - F - E$ ”的旋律音型中,即巴赫动机(BACH,在德语的音名体系中代表 B - A - C - B)的移位形式。在这一乐章的发展中,这个四音动机音型不断在各音高位置上以原型或者倒影的形式出现,如第 11 - 14 小节、第 17 - 20 小节、第 21 - 24 小节、第 25 小节、第 29 - 32 小节、第 33 - 36 小节和第 42 - 46 小节等,其重要性充分强调了“向巴赫致敬”。如谱例 2,第 42 - 46 小节右手在高声部的线条中再现了第 2 - 5 小节的“ $\flat E - D - F - E$ ”。

谱例 2: 第 1 首第 42 - 46 小节右手最高声部的“ $\flat E - D - F - E$ ”



如果从上文中确定的序列 $\flat B - B - \flat E - \flat G - \flat A - D - \flat D - F - G - C - A - E$ 来看,这四个音则是其中第 3、6、8、12 个音,并非连贯进行。那么,“巴赫动机”在这个乐章中是否具有独立的意义?

笔者通过对序列中音符的确认,并结合考虑织体等因素,得到了以下的结构划分(图表 4):该乐章分为三个部分,第 1 - 16 小节是第一部分,第 17 - 36 小节随着织体、速度改变成为第二部分,第 37 - 46 小节由于再现了第一部分的序列(R_0 和 P_0 ,分别是 从 $\flat B$ 开始序列的逆行和原型)成为第三部分。

图表 4 第 1 乐章三个部分的序列形式

第一部分:1 - 16 小节

小节数	1 - 5	6	7	8 - 10	11 - 14	15	16
序列形式	P_0	R_2	P_7	R_7	I_8	P_7	RI_6

第二部分:17 - 36 小节

小节数	17 - 20	21 - 24	25	26	27	28 - 29	29 - 32	33 - 36
序列形式	RI_2	R_2	P_{11}	R_{11}	P_{11}	R_{11}	P_{11}	I_{10}

^① Altena, James A.: CD Review on Dallapiccola's piano pieces, *Fanfare*, November/December 2010, p. 326.

第三部分:第 37-46 小节

小节数	37-42	42-46
序列形式	R_0	P_0

达拉皮科拉为什么要选择这些序列形式构成这一乐章?这些序列之间具有逻辑关系吗?在再现性的三部性结构中,第二部分和第一部分究竟是对比还是发展呢?

美国理论家大卫·勒温(David Lewin, 1933—2003)在出版于 1993 年的著作《音乐结构与转换——分析论文四篇》(*Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*)一书中,通过论文《达拉皮科拉〈象征〉中的序列转换网络》(“Serial Transformation Networks in Dallapiccola’s *Simbolo*”)展现了他对这部作品中第一乐章序列材料以及结构发展逻辑的理解。笔者将在本文中通过解读勒温对第一乐章进行的“转换网络”视角分析,进一步解释其他乐章中的基本材料及其结构发展逻辑。

勒温对于这个乐章段落结构的划分,与笔者通过 12 音序列的分析而得到的三部性结构并无二致,三个部分依然分别是第 1-16 小节、第 17-36 小节、第 37-46 小节。毕竟,12 个半音循环出现是 12 音作品的基本特质。但是,勒温以“转换网络”的视角,对 12 个半音的内部结构以及各不同形式之间的关系产生了更为独到的理解。

1) 第一部分:第 1-16 小节

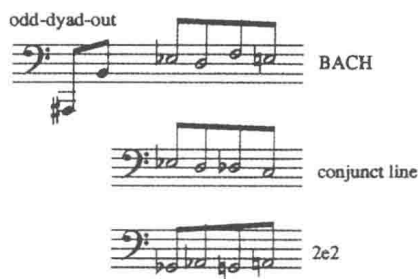
在第 1-5 小节(谱例 3),勒温对 12 个半音确定了非同于 12 音序列的主题材料。

谱例 3: 第一乐章第 1-5 小节中的 12 个半音

勒温对 12 个半音进行如下的分组(谱例 4):左手“突出的二音组”的 $^{\sharp}A-B$ (odd-dyad-out)、右手“巴赫声部” $^{\flat}E-D-F-E$ (BACH)、“连接声部” $^{\flat}E-D-^{\flat}D-C$ (conjunct line) 和“2e2 声部” $^{\flat}G-^{\flat}A-G-A$ (2e2 是指相连音符之间的半音数, “2” $^{\flat}G-^{\flat}A$ 相隔两个半音、“e (leven)” $^{\flat}A-G$ 相隔 11 个半音、“2” $G-A$ 相隔两个

半音)①。这个分组的结果更为接近实际音乐的面貌。与十二音序列的观念相同的是,勒温同样也很强调线性音组内部的顺序化进行;但他从声部进行的角度,对作为一个整体的十二音序列予以进一步划分,甚至以两个声部具有共同音的观念,对 $\flat E - D$ 进行了双重解读。

谱例 4: 勒温将 12 个半音划分为四个组成要素



由于对基本材料的确认有了新的理解,每一组 12 个半音之间的关系也就出现了变化。第 1-5 小节和第 6 小节以十二音序列的角度来看,是 P_0 和 R_2 ,即从 $\flat B$ 开始的原型序列与从 C 开始的逆行序列,开始音相隔两个半音。但是,勒温认为第 1 小节和第 6 小节在同一音区中具有 $\sharp A - B$ 和 $B - C$ 的声部进行,并且其他三个声部在相同音区中的音级陈述顺序是逆行的,因此这两组 12 个半音是 RTI 的关系②,即向上移位一个半音的逆行形式。而且,正是由于这个向上半音的移位,构成了第二部分的基本材料,这将在下文中予以解释。

第 1-5 小节和第 6 小节、第 6 小节和第 7 小节、第 7 小节和第 8 小节以及第 15 小节和第 16 小节之间,三个声部的音级材料构成了逆行的密切关系。由于转换网络分析理论与传统的卡农技巧以及 20 世纪的序列技法有着更为密切的联系,它和音级集合分析理论存在明显的区别:音级集合分析理论更为关注各音集之间共有的特定音级以及某音集内部构成所有音程的观念不同,而转换网络分析理论更为关注主要音高材料中音级之间的特定顺序,使主要音高材料在不同形式的运作中获得富有逻辑的时间性维度的延展,主要音高材料在“时间性维度”中构成了对称性结构。

在第 7 小节,“突出的二音组”移向了 $\sharp E - \sharp F$,是第 1 小节中 $\sharp A - B$ 的“向上五度”即向上移位 7 个半音,这标志着音高组织开始进入了一个新的领域。无论是巧合,这很类似于传统调性布局中的“属关系”领域。在第二个部分,我们也将看到类似的结构发展。

① Lewin, David: *Musical Form and Transformation*, p. 1.

② Lewin, David: *Musical Form and Transformation* p. 4.

以十二音序列的角度,笔者认为第7小节和第11-14小节分别是 P_7 和 I_8 的序列形式,似乎两者之间并没有什么必然的联系。但是,通过“突出的二音组”,勒温看到了两者之间的密切联系:这两组十二音是围绕“ $F - \sharp F$ ”的倒影^①。由于在第二部分中还有其他的倒影方式,这个以两个音作为轴心的倒影被称为“ $I -$ 倒影”。图表5是第7小节和第11-14小节之间的“ $I -$ 倒影”,即第7小节三个声部通过以 $F - \sharp F$ 为轴心形成倒影,产成了第11-14小节三个声部的各音级:

图表5 第7小节和第11-14小节之间的“ $I -$ 倒影”

第7小节		第11小节
巴赫动机声部: $\flat B - A - C - B$	以 $F - \sharp F$ 为轴心形成倒影 →	巴赫动机声部(倒影形式): $\sharp C - D - B - C$
连接声部: $\sharp A - A - \flat A - G$		连接声部: $\sharp C - D - \sharp D - E$
2e2 声部: $\sharp C - \sharp D - D - E$		2e2 声部: $\flat B - \flat A - A - G$

上文中提及勒温强调了逆行对主要音高材料在时间性对称结构中的重要意义。对称性结构在音高空间中的体现通常表现为对某单一轴心音或音高组织单位的倒影化延展,而以两个音作为轴心音——即复合性轴心形成的倒影运作,是勒温最具启发意义的音高空间结构观念之一。通过这样的阐释,第11小节中各声部的音级在“空间性维度”与之前的音高材料形式形成了有机的联系。

而在这个“属关系”的领域中,第15小节出现了全曲发展至此的最高音——“ $\flat B$ ”,这与全曲的第一个音、也是最低的一个音“ $\sharp A$ ”是同一个音级,而且在音区上遥相呼应。在第二部分中最高音(第27小节)与第三部分左手“突出的二音组”在低音区的完全再现,也在高、低音区中以“ $\flat B$ ”或“ $\sharp A$ ”勾勒出整个乐章音域的边缘。为什么是这个音级会受到如此充分的强调?笔者认为这是巴赫姓氏的首字母“ B ”所对应的音级。达拉皮科拉在这个乐章中对巴赫姓氏的强调,不仅显现为明确的声部进行式的四音动机,也体现于在边缘音区中其首字母的固定音级。

通过第一部分即第1-16小节的分析,我们可以看到勒温所强调的几个分析观念:1. 根据音区划分不同声部,形成12个半音内部的结构要素;2. 各声部的音级材料顺序具有重要意义,逆行成为主要音高材料“时间性”对称的重要手段;3. 倒影构成了不同12个半音结构之间“空间性”对称的重要联系。

2) 第二部分:第17-36小节

① Lewin, David: *Musical Form and Transformation* p. 7.

第二部分与第一部分形成了织体和速度上的对比,两个声部,速度更快。参见谱例5第17-20小节。

谱例5: 第17-20小节



现在,这组十二音的内部结构分割为一个五音列即巴赫动机 $\flat B - A - \hat{C} - B$ 加上 \hat{C} ,和七音列即这组十二音中的其他七个音,“连接声部” $\sharp G - G - \sharp F - F - E - \flat E - \sharp F - F$ 加上 D ①。参见谱例6。

谱例6: 第17-36小节的主要音高材料:五音列和七音列



可以看出,五音列和七音列都源自于第一部分主要音高材料中的巴赫动机声部与连接声部。之所以有新的发展变化,勒温认为来自于上文提及第1-5小节和第6小节之间具有的RTI关系。这个向上半音的移位运作,预示了第二部分中五音列材料的来源。

而确定第二部分具有新的主要音高材料,依然是以相同的音区为标准。虽然第19小节的D在右手声部,但是它明显低于右手声部的其他音高,而与左手的声部更为靠近。之后各组12个半音之间的发展逻辑,也体现出主要音高材料转变为五音列加七音列的意义。

在第17-20小节和第21-24小节的两组12个半音之间,形成了与上文“I-倒影”不同的倒影手法“J-倒影”②。勒温在分析中没有具体阐明倒影的运作过程,图表3是笔者对轴心音及其关系的说明,两个五音列中除B之外的其他四个音以B为轴心音形成倒影,而七音列中除F之外的其他六个音通过两组三音列以F为轴心音形成倒影。最有特点的是,“J-倒影”在两个音列进行倒影运作的同时,又分别保持了两个音列相同的音级内容。参见图表6。

① Lewin, David: *Musical Form and Transformation* p. 10.

② Lewin, David: *Musical Form and Transformation* p. 10.

图表6 第17-20小节和第21-24小节之间的“J-倒影”

	第17-20小节		第21-24小节
五音列	$^{\sharp}C - C - ^{\flat}B - A$	以B为轴心音形成倒影→	$A - ^{\flat}B - C - ^{\flat}D$
七音列	$^{\sharp}G - G - ^{\sharp}F$	以F为轴心音形成倒影→	$D - ^{\flat}E - E$
	$E - ^{\flat}E - D$	以F为轴心音形成倒影→	$^{\sharp}F - G - ^{\sharp}G$

在第二部分中,除了主要音高材料五音列与七音列源于第一部分之外,第25小节的12个半音以逆行的方式“向上五度”即向上移位7个半音,与第一部分中第1-5小节和第7小节之间的关系相同。而第25-29小节中的五次逆行,也与第一部分中诸多逆行所形成的时间性延展形成呼应。

勒温认为,在第29-32小节和第33-36小节之间,再次出现了与第7小节和第11-14小节相同“I-倒影”的空间化对称结构的延展方式,只是这次复合性轴心是 $G - ^{\flat}A$ ①。

通过勒温对于第1乐章第二部分的分析,我们可以看到,虽然第二部分在织体和速度上与第一部分形成了对比,但是从以下几方面都可以说是与第一部分形成了密切联系:1. 主要音高材料源于第一部分的素材以及发展方式;2. 逆行(时间性)与倒影(空间性)运作呼应了第一部分的音高组织结构。

勒温之所以能够以不同于十二音序列的分析方式来理解第1乐章,正是第1乐章在“十二音”的组织方式上体现出的音级组合思路,并不限于12个半音只以“12音序列”一种顺序进行展示。尤其是巴赫动机在音乐进行中的重要性,使勒温更为细致和有逻辑地阐释了主要音高材料及其不同段落的发展方式。那么,其他乐章中是否还有把12个半音进行分组,由特定的音高材料决定其之后发展的可能呢?

2. 微观音集与宏观发展路径的密切联系

笔者以转换网络理论的思路,观察第7、2、3、11乐章中微观音集材料和宏观发展路径的关系。它们都具有声部进行、音级进行顺序、对称性的微观材料和宏观路径等特征,通过这些不同层面要素的共同作用,形成了每个乐章独特的音乐面貌。

1) 第7乐章——以声部进行为特征的核心材料

第7乐章以双音的织体为主,以音程级的角度来衡量,是凸现了小二度(大七度的转位)、小三度、大三度等三个音程,并因此产生了 $^{\flat}E - D - ^{\flat}D - C$ 的半音级进下行四音列的声部进行。参见谱例7。

① Lewin, David: *Musical Form and Transformation* p. 12.

谱例 7: 第 7 乐章第 1-2 小节



纵向核心音程小二度、小三度、大三度,在每对序列之间的结合关系中具有的重要作用,反映在半音级进下行四音列的材料结构及其之间的结合关系上。半音级进下行四音列相邻音级相距小二度,首尾音相距小三度。图表 7 是第 1-4、5-8、9-12、13-16 小节的四对四音列,它们分为形成了以轴音(黑体加框音级)相距大三度、小二度、小二度、大三度的对称。

图表 7 第 7 乐章四对四音列构成的对称

第 1-4 小节		第 5-8 小节		第 9-12 小节		第 13-16 小节	
大	E - D - ^b D - C	小	B - B - C - [♯] C	^b G - G - [♯] G - A	小	^b B - A - ^b A - G	大
三	G - ^b A - A - ^b B	二	A - [♯] G - G - ^b G	[♯] C - C - B - B	二	C - ^b D - D - E	三

而第 9-10 小节序列 P_0 和 I_2 则构成了以首音 bB 和 bC 为轴音的相距小二度的倒影关系。在该乐章的最中心位置,以并置序列之间的联系呼应了全曲最开始处的小二度。

2) 第 2 乐章——音高材料与发展路径的双重对称延展

第 2 乐章是以和弦织体为主的一个乐章。每两个小节呈现一组十二音,如果按照十二音序列的角度来看,除第 5 小节和第 7 小节之外,每个小节呈现的是前六个或后六个音。参见谱例 8。

谱例 8: 第 2 乐章第 1-2 小节



在以和弦织体的进行中,两对半音的声部进行称为重要的特征——因为它们连接两个六音列的对称“轴心”:第 1 小节的 $^bE - D$ 和第 2 小节的 $^bD - C$ 作为轴心,连接第 1 小节的 $D - ^bE - ^\sharp F - ^\sharp G - ^\sharp A - B$ 和第 2 小节的 $E - F - G - A - C - ^bD$ 两个六音列。图表 8 展现了第 1-2 小节中十二音即两个六音列的对称关系。

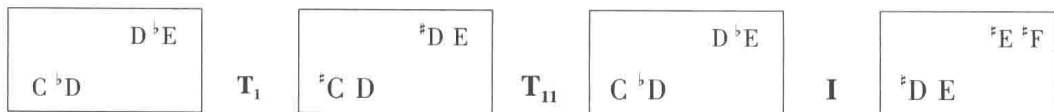
图表8 第1-2小节中十二音即两个六音列的对称关系



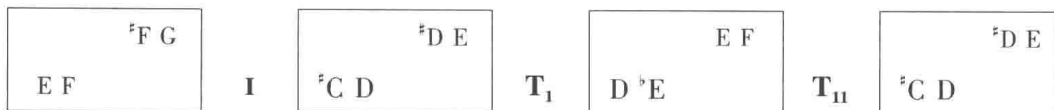
除了主要音高材料以对称的方式进行延展,整个乐章8组十二音的发展路径也是对称的方式。第1-8小节是第一部分,形成 $T_I - T_{II} - I$ 的对称路径, T_I 和 T_{II} 是向上和向下半音移位, I 则是以 $\flat E$ ($\sharp D$)为轴心的对称;第8-15小节是第二部分,再现其路径为 $I - T_I - T_{II}$ 。图表9中展现了轴心音的发展路径,a是第一部分的轴心音,b是第二部分的轴心音。

图表9 第2乐章轴心音的发展路径

a. 第一部分



b. 第二部分



3) 第3乐章——音程组合的扩展以及序列组合的扩展

第3乐章明确展示了十二音序列的音级顺序,但是通过明晰的节拍,十二音序列被分为四个三音组: $B - C - E(015)$; $G - A - \flat E$ 和 $D - \sharp F - \flat A(026)$;以及 $\flat D - \flat B - F(037)$,这三个音集中相邻两个音之间的音程(以半音计算)分别是1、4;2、4;3、4。即后两个音共同为大三度的情况下,前两个音之间的音程逐渐呈现扩大态势。参见谱例9。

谱例9: 第3乐章1-4小节左手声部



而音程逐渐扩大的态势同样体现在序列进展的关系上。这个乐章共分为三个部分,第1-8小节(两个声部)运用了 P_1 、 R_3 ;第9-12小节(三个声部)运用了 R_6 、 RI_8 ;第13-18小节(四个声部)运用了 I_0 、 P_4 。之所以运用这六个序列形式,我们可以通过三对序列中相同三音列音集的各首音之间音程关系来观察其原委。由于有些序列是逆行形式,如 R_3 、 R_6 、 RI_8 ,笔者将取其第12、11、10个音即原型中第1、2、3个音,与其他序列前三个音进行对照。根据音级集合理论,集合中所有音级

需要还原至排列最为紧凑的标准结构(normal form)的形式,因此这六个序列形式中前三个音分别是 P_1 中的 $B-C-E$ 、 R_3 的 $^{\sharp}C-D-^{\sharp}F$ 、 R_6 的 $E-F-A$ 、 RI_8 的 $^{\sharp}F-^{\sharp}E-^{\sharp}C$ 、 I_0 的 $^{\flat}B-A-F$ 、 P_4 的 $D-^{\flat}E-G$ 。参见图表 10。

图表 10 第 3 乐章三对序列首音之间音程

第 1-8 小节		第 9-12 小节		第 13-18 小节	
序列	P_1, R_3	序列	R_6, RI_8	序列	I_0, P_4
首音	$B, ^{\sharp}C$	轴心音	$A, ^{\sharp}C$	轴心音	$^{\flat}B, D$
移位 音程	大二	倒影 音程	大三	倒影 音程	大三

该图表展现了序列内部第一个三音列音集之间的音程关系,从第一部分大二度到第二部分三度、第三部分大三度的扩展过程,宏观结构——序列之间关系与微观结构——十二音序列内部三个音集一致呈现出逐渐扩大的态势。

4) 第 11 乐章——以相同位置音级为轴音的对称

第 11 乐章以两手并置的方式呈现了四对序列形式。右手从 $^{\flat}B$ 为首音的 I_0 序列形式开始,左手以 $^{\flat}B$ 为尾音的 I_6 序列形式结束。在最后一个乐章中,达拉皮科拉再次强调了 $^{\flat}B$ 这一音级——巴赫姓氏的首字母。

在明确了首尾音的范围后,序列以什么方式进行联系呢?第 6-7 音级之间的小二度成为了并行序列的联系点。第 1-5 小节采用了两个小二度同向上行的序列;第 6-9 小节采用了两个小二度反向扩展的序列;第 10-13 小节采用了两个小二度同向下行的序列;第 14-17 小节采用了两个小二度反向收缩的序列。图表展现了四对序列第 6-7 音级之间的进行方向中,我们可以看到这四对小二度进行呈现出的对称性布局。

而无论是同向、反向进行,每对序列在两个第 7 音级之间均为大二度关系,这是对第 6-7 个音级前后两对音级即第 4-5、8-9 个音级之间大二度的呼应。音高结构在空间维度与时间维度中都保持了一致的对称性。参见图表 11。

图表 11 第 11 乐章四对序列第 6-7 音级之间的进行方向

	第 1-5 小节	第 6-9 小节	第 10-13 小节	第 14-17 小节
右手	$I_0: ^{\sharp}F \nearrow G$	$R_2: ^{\sharp}D \nearrow E$	$RI_8: ^{\sharp}D \searrow D$	$P_2: ^{\flat}F \searrow ^{\flat}E$
左手	$R_3: E \nearrow F$	$RI_8: ^{\sharp}D \searrow D$	$P_{11}: ^{\flat}D \searrow C$	$I_6: C \nearrow ^{\flat}D$

通过上述的分析,我们可以看到,达拉皮科拉在《献给安娜莉贝拉的音乐札记》的 11 个乐章中,对“十二音音乐”进行了充分的探索:既有把十二音序列作为一个整体的线性陈述,也有将其进一步细致划分的音集化组合;既有在时间性维度

的延伸,也有在声部线条、音高空间等层面的扩展。

而之所以能够看到如此丰富的“十二音音乐”,是来自于不同的音乐理论家在他们富有创造力的理论体系中为我们在音乐作品前展现了不同视角。最重要的是,抽象、严密的理论体系的根基,则是来自于生动、丰富、鲜活的音乐。本文只是从音高组织这个角度对这部作品进行技法与思路的解析,而与音高组织密切相关的其他要素的结构特征,还有广阔的空间等待音乐理论的探索。

英文文献:

- [1] Altena, James A.: CD Review on Dallapiccola's piano pieces, *Fanfare*, November/December 2010, p. 326.
- [2] Griffiths, Paul: "Serialism", *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.
- [3] Lansky, Paul; Perle, George (text); Headlam, Dave (bibliography): "Twelve-note composition", *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.
- [4] Lewin, David: *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*, Yale University Press, 1993.
- [5] Schoenberg, Arnold (translated by Leo Black): *Style and Idea*, New York: St. Martins Press, 1975, 207-208, 214-248.
- [6] Waterhouse, John C. G.: "Dallapiccola". *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001.

京剧程派剧目《锁麟囊》音乐分析

张 玄

《锁麟囊》是程派名剧,创作之初它的目的便是集程派之大成,从其编演的效果看,这个目的也确实得到了实现,尤其其中的几段唱腔已成为脍炙人口、经久流传的经典。

《锁麟囊》讲的是富家千金薛湘灵与贫家小姐赵守贞于新婚之日同在春秋亭中避雨,薛同情赵的贫困处境,并慷慨赠其装满宝物的锁麟囊以解燃眉,不曾谋面未留姓名,天晴各自散去。几年后,薛湘灵回家探望母亲遇登州大水,慌乱中与家人失散。无巧不成书,薛逃至莱州后恰巧投靠到赵守贞家里做了老妈子照看赵的儿子。一日奉公子命上楼寻球误入了赵家的禁入之地,却猛然见锁麟囊奉于墙上,感极而泣。赵守贞见状仔细盘问才知薛湘灵就是当年赠囊的恩人,改容敬礼,结为姐妹,并助她一家团圆。

剧情跌宕起伏、一波三折、富有戏剧性,唱腔使用了二黄腔系和西皮腔系,根据剧情需要,其中用了[二黄散板]、[四平调]、[西皮摇板]、[西皮二六]、[西皮流水]、[西皮散板]、[二黄慢板]、[西皮原板]等板式,其唱腔音乐的结构也是与剧情安排基本一致的,每一场中只使用二黄唱腔或只用西皮唱腔。从全剧整体音乐节奏来看,进行速度为快—慢—快,开头两场只交代事情经过,没有赘述,只用清丽而简洁的音乐一笔带过,至薛湘灵与亲人失散后到薛大段的内心独白,音乐节奏明显的慢下来,不惜笔墨的刻画人物内心的微妙变化和无限感慨。从唱腔音乐来看无论是[二黄]或者[西皮]各个板式的唱腔大都建立在传统唱腔基本结构的基础上,但也有丰富的变化,多处运用了紧缩、扩展、暂转调、结构借用等作曲手法,有时根据唱词不规整的上下句、排比句等在音乐上也予以出新对应,创作出风格独特的唱腔,时而细腻委婉时而一泻千里,对比强烈戏剧性强。《锁麟囊》这出剧目中的

成套唱腔多是分切式唱段,即融唱腔、念白与动作为一体,念白与动作中用行弦伴奏并引至下一段开唱,全剧浑然一体,节奏紧密、唱腔委婉动听。下面将各个唱段做简要分析:

“怕流水年华春去渺”

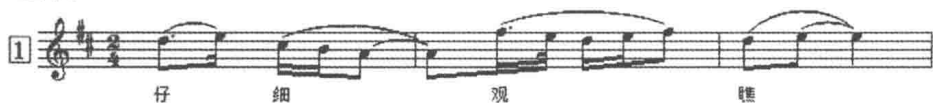
这一段[四平调]唱腔是薛湘灵第一次出场亮相的第一段唱,富而娇娇的薛小姐在丫鬟的搀扶下缓步登台,未出场时先将嫁妆挑剔了一番,这位大小姐这时张口究竟应该唱什么呢?剧作家已于唱词上有所安排,先叙“愁怀”,不过是闺中小姐的多愁善感罢了,但同时要表现出其高贵的身份,举手投足间透出一个“雅”字,唱腔自然是不可随意的,二黄唱腔庄重、典雅,正是符合如此身份的人物要求的,而薛湘灵作为一个妙龄少女,其美貌与温柔性情自不必说,因此这里选择[四平调]来演唱实在是再合适不过了。

谱例 1



[四平调]作为二黄腔的特型腔调,由于其多用变宫音,很容易利用变宫为角转入属调,即二黄的反调上,通过清角为宫转回到二黄上,易于穿行于二黄与反二黄之间的[四平调]在表现雍容华贵、端庄美丽的女性时便有其独到之处。传统的二黄过门配合薛湘灵的上场动作,四句唱腔基本是传统唱腔正格进行,从整体上看,这四句的进行速度是慢—快—慢,行腔之中仿佛没有程派的特型强调,但句句落于“遥条”辙的唱词已将程派特色展露无遗了。这段唱腔的两个下句均采用了移位、缩进的形式,即前句句尾略去一节,下句抢在眼上起,两句紧密相连,使得唱腔紧凑而无拖沓之感。结尾最末一句加了一个典型的[四平调]的重复句。落于徵音的唱腔又顺畅地接到行弦上,作为念白的背景音乐,将这四句与下面的唱腔有机地联系在一起。“仔细观瞧仔细挑选”前[顶板]起,分句之间将过门省略,第一句是换腰的关系,两个平行乐句叠在一起,增强了与后句的对比关系,然而两个大乐句之间又是换头合尾的关系,仅于两句唱词上就完成了—个起、承、转、合的完整结构。

谱例 2





1、3换腰，2、4同头换尾，12与34换头合尾

其后的两句又是正格进行，而至“速唤薛良再去挑”一句又为紧缩句。唱腔与人物情态是十分一致，完全吻合。“仔细观瞧”、“仔细挑”讲的是一件事情，自然用平行乐句，而湘灵初识锁麟囊自然是要细细端详的，在“囊”字上扩充一小节正符合了这“初识”的情态，而后则是欣赏、把玩，速度自然慢些，用了[四平调]的正格进行。发现不满后，态度急转直下，用紧缩句唱了“速唤薛良再去挑”。显然，如果此处用大段的拖腔是绝不合适的。甚至唱腔落于宫音之后，连完整的收尾过门也没有便匆匆结束了。想想剧情的发展，此时此地、此情此景，用唱腔这样结束是恰如其分的。

“春秋亭外风雨暴”

这一段在全剧中可是重头戏，是人们传唱的经典。富而骄娇的千金与贫而卑悲的贫家小姐于新婚之日共在春秋亭中避雨，薛湘灵同情贫者的遭遇而慷慨解囊，不留姓名，不想受报；贫者也出于朴素诚挚的心理，意外获囊，转贫为富，耿耿思恩，铭刻在心，体现了人与人之间真与善的基本美德。结构上采用了分切式唱段，即唱腔+行弦（动作或念白）+唱腔的形式，用音乐贯穿，无停顿之感。第一句开唱旋律上“程味”十足，虽无一处是改变传统正格唱腔结构的，却很有新意。“亭”、“外”两字，阳平与仄本身就是一对对峙，先上后下，于这两个字上安排两个大跳的音程，且用顶真格，旋律发展手法很巧妙。经比较可以看得出上、下句的一部分是基本相同的：

开唱句第三分句第一节：6. 566 5 0

下句第二分句：6. 566 5. 653

这种错开位置的模仿与重复，仿佛是换了头尾而同腰的两段旋律，让人听起来有亲切感，且增强了两个对比句间的联系。

谱例 3

春 秋 亭 外

由求辙 顶针、承递、紧密联系

风 雨 暴 何 处

向落音环绕

悲 声 破 寂 寥

省略分句间过门 落音变为宫, 旋律线迂回下行

“为什么鲛珠化泪抛”又是作了变化处理：

谱例 4

为 什 么 鲛 珠

化 泪 抛

扩充 变为板起 扩充

“此时却又明白了”一句从上句转入[流水]板式,唱词内容、人物情绪与唱腔的旋法特征、板式运用是一致的。薛湘灵作为一富家千金平日里在闺中衣来伸手、饭来张口,被母亲百般娇宠,哪知还有如此贫苦的与自己年龄相仿的小姐,听到哭声开始自然是疑惑的,充满同情心的她思忖良久忽然茅塞顿开,开始明白了“世间也有饥寒悲怀抱,也有失意痛哭号啕”,于是为下面的慷慨赠囊埋下了伏笔。[二六]转[流水]由慢至快的板式变化,将薛湘灵思想转变形象地描绘出来了。[二六]中唱出了许多疑问,得出答案后变为了[流水]的一泻千里,一气呵成。无论宏观还是微观都显得精致、切题,禁得起推敲。

接下去便是节奏紧凑的“赠囊”与“受囊”的对话,薛湘灵一直是[西皮流水]板式唱腔,节奏轻快,唱腔易于记忆。而赵守贞唱腔的板式则是[西皮摇板]。在

音乐上形成对比,而由于[西皮摇板]是在[西皮快板]中衍生出来的,是[西皮快板]的散板化,因此二者又是对立统一的,连在一起浑然一体,毫无雕琢的痕迹。[流水]之中,多有切分节奏的运用,旋律重音时有更替,便觉灵活悦耳,如“悲声惨”、“莫不是”两处重音突出的部分皆是反拍,收到了很好的艺术效果。在这几段大段[流水]中,最吸引人的有两句,一句是骂梅香中的“休要噪且站了,薛良与我去问一遭”,在快速的行腔中,长、短句整散结合,别具魅力,尤其唤“薛良”两字时小三度下滑腔,俏皮动人,很是耐人寻味。另一句则是“嘱梅香”一段中“忙把梅香(我)低声叫”一句的拖腔:前面是紧凑的,节奏很快的唱腔,突然到此处慢下来,有一个拖腔,其中又有下四度模进徵、商调式的短暂交替,十分丰富,很新鲜。

谱例 5

忙 把 梅 香 (我)

低 声 叫

下四度模进

“一霎时把七情俱已昧尽”

这一整段唱腔是剧情的一个小高潮,是薛湘灵的大段的内心独白。天有不测风云,人有旦夕祸福,薛湘灵一家回登州探望母亲时恰遇洪水,将她与家人冲散,辗转来到莱州,给别人作了老妈子。失去亲人的彻骨悲痛与生活的巨大落差都给了薛湘灵很大的打击,她自幼娇生惯养,对自己的儿子更是视若掌上明珠,此时却突然角色一变,成了照顾别人孩子的老妈子,卢天麟的一句“要绿马”又触动了薛湘灵的心事,待小公子熟睡后,她百般心事涌上心头,唱出了这个低回婉转、深沉感人的唱段。这个缓起的唱段先抒情怀再叙愁肠,几多感慨、几多悔悟。

从此唱段的进行节奏来看,是由慢至快的,[二黄慢板]—[二黄快三眼],从单句唱词的进行上看,也是从有拖腔—无拖腔的正格进行方式—局部变格—紧缩句,和

人物情绪完全吻合、紧密对应。调式上二黄旦腔采用变宫为角的暂转调变为以徵、角为支柱音的上五度调宫调式,这个唱段中还运用了羽商、宫徵的短暂交替,使得色彩更加丰富。[二黄快三眼]的旦角唱腔很有魅力的地方就是下句第一分句的切分,顿挫感强,且与上句有了快慢、疏密的对比,这段唱腔就把这个特点发挥到了极致,非但唱词音韵、旋律走向上安排得合适,且在多句式前的上句“这也是老天爷一番教训”一句借用了下句的结构,新鲜又熟悉,让人百听不厌。

谱例 6

谱例 6 展示了《这也是老天爷一番教训》的唱腔片段。乐谱包含五行五小节的音乐，下方配有歌词。谱例中通过方框和文字标注了以下特点：

- 第一行：标注“此句前省略过门，紧凑、明快”，指向“涉”字。
- 第二行：标注“完全依字行腔，小三度下行有感染力”，指向“辛酸处”三字。
- 第三行：标注“变格止于板上”，指向“衣”字；标注“三眼起唱”，指向“衣”字；标注“扩展拖腔”，指向“襟”字。
- 第四行：标注“借用下句旋律特点”，指向“这也”二字；标注“第二分句头眼起，借用下句结构”，指向“老天爷”三字。
- 第五行：标注“教”，指向“教”字；标注“训”，指向“训”字。

“当日里好风光忽觉转变”

薛湘灵为给小公子寻球擅闯禁地,惊见锁麟囊,一时触动了她满腹悲情,夫人审问,她详细地描述了新婚之日的情形。这一段主要以叙述为主,在前面这些剧情都是出现过的,而在此处由薛湘灵自述别有一番味道。据说在剧目创作时,剧作家本来安排的是[二黄]的成套大段唱腔,程砚秋先生看过之后建议能不能改作[西皮],中间亦可以加[哭头],并将唱段切断,中间加上三易座的情节。现在看来,这真是神来之笔。思念多时的往日赠囊恩人就在眼前,实情越来越明了,赵守贞此时证实自己猜想的心情是迫切的,而在前面薛湘灵大段的抒情唱段之后,也应该有节奏明快、简洁紧凑的唱段进行调节,因此这里用了[西皮原板]—[流水]的节奏轻

快的板式,增加了这出戏的喜剧效果。从唱词上看,这段唱腔也是整散结合,因此在唱腔设计上也不拘泥于传统。开始的一对上下句方整严格,完全是传统唱腔格式的套用,下面一句“在轿中只觉得天昏地暗,耳听得风声断雨声喧雷声乱;乐声阑珊、人生呐喊、都到说是大雨倾天。”还有那句“她泪自弹声续断、似杜鹃啼别怨、巴峡哀猿动人心弦好不惨然”则用了大量的排比,唱腔也根据唱词做了扩充,其中用了速度、音区上的对比,唱腔新颖、耐人寻味。

“换珠衫依旧是当年容样”

赵守贞确认眼前的这位薛妈就是当日慷慨赠囊、解已燃眉的恩人后,惊喜万分,吩咐丫鬟薛湘灵去后面更换自己的衣服。从富贵千金沦为别家奴仆的薛湘灵懵懵懂懂换上了绫罗衣衫,亲人们又都来至眼前,一切似梦境般大起大落,见到官人却又遭怀疑,惊喜、委屈、疑虑一齐涌上了心头,待赵守贞道明了原由,全家团圆,又有了对人生的感叹。这一段戏剧性很强,板式上用了[西皮二六]—[哭头]—[西皮垛板],承接前面“当日里”一段,剧情的速度渐渐紧凑,唱腔音乐也逐渐加快了进行的节奏。[二六]板的特点是速度中庸,唱腔旋法是紧中有慢的结构布局。

谱例 7

猛 抬 头 见 老 娘

笑 脸 相 向 这

几 句 衷 肠 话

官 人 细 想

第三分句句尾加腔扩充, 落于商

仔细分析《锁麟囊》一剧唱腔音乐,构思精巧、跌宕起伏,音乐上给了我们很多启示:唱腔节奏要基本与剧情发展、人物情绪吻合,对整出戏的音乐要有宏观布局而非只细枝末节上的刻意雕饰;一些精致、风格浓郁的唱腔很好的起到了刻画人物

性格、表现人物情感的作用,利用传统腔型句式分解剖析并再创作获得了意想不到的良好效果,正如程砚秋先生在《创腔经验随谈》中所讲到的一样,唱腔音乐遵循“又新奇、又熟悉、又好听、又好学”的原则,创作出的必是易于被观众接受和承认的成功作品。

——原载《戏曲艺术》,2006年第1期